ونحن أيضاً

كنّا في أذربيجان

« تحية الى الوفد الثقافي الأذربيجاني السوفييتي »
«بمناسبة زيارته الأولى للجمهورية العربية السورية»

انطون مقدسي

الحر شديد ، تخفف من وطأته ريح تهب من بحر الخزر تلف السهل والجبل معاً ، وتتهادى فتملأ المكان برداً وسلاماً .

صيف هذا العام . نحن في باكو عاصمة اذربيجان .

المدينة امامنا وخلفنا ، تحتنا وفوقنا ، يحمل الينا الهواء صدى انفاسها لاهثة ، تعمل ليل نهار ، لترسخ وجودها ، وجود الانسان الاذربيجاني .

ذاهلاً كنت أطوف مع الخيال ينتقل بي عبر المكان والزمان ..

الاشتراكية ؟ ملحمة الشعوب في القرن العشرين ، أين منها ملحمة طروادة ؟

ففي البحر مدينة ، لابل مدن تؤكد سلطان الانسان على البحر والبر ، على البحر قبل البر ، وعما قليل على الفضاء وشبهه قبل الارض وبواديها .

في البحر ، يفجره الانسان كنوزاً ،

وعلى الجبل ، يفتت الصخر فيسيل ذهباً .

ذاهلاً متأملاً كنت امام عظمة الانسان . الانسان الجديد ؟ ولم لا ، فالانسان دوماً جديد .

والانسان القديم ، أشهد معالمه فاذا به هو ايضاً جديد . فالانسان بملء انسانيته فوق المكان والزمان .

ذاهلاً ومتأملاً كنت ايضاً امام ضعف الانسان ، يتراخى فتبتلعه هوة النسيان .

كنا إذ ذاك نزور معالم المدينة التاريخية ،يهدينا اليها دليل نبيه ، ومترجم يتعثر الكلام على شفتيه ، فتضل المعاني وتتكلم الحجارة . عقلي حائر يستجمع ماتبقى لديه من قوة فلا يسعفه الانتباه . وخيالي في الماضي البعيد يستعيده عاجزاً عن الاحاطة به ..

هذا قصر الشاه ، شاه من جملة ملوك ترعرعوا في كنفنا ،

وذاك بهو الحاكم كان يجلس فيه قاض يقول العدل ،

قباب وأضرحة ، نقوش وخطوط سطرت آيات بينات ، كانت فيما مضى دليلا يهدي ،

ومئذنة تنادي دوماً مؤذن .. هبوا الى الصلاة ،

هنا وهناك ، في كل أرجاء المدينة ، في طول البلاد وعرضها بيوت الله تؤلف القلوب وتربط الارض بالسماء .

ستة قرون بناءة (من الثاني عشر الى الثامن عشر) طفنا في رحابها ، ستة قرون حية ترزق ، هجرها الناس ولكن الروح التي انشأتها ماتزال تسكن فيها ، صامتة بانتظار من يستنطقها لتنطق ، وفي ترقب من يبعثها لتبعث .

وقبلها وبعدها ، في متحف (الادبيات) كما يقولون هناك ، مخطوطات وأسفار ، فكر وشعر وادب ، تأملات نبتت في تلك الجبال النائية اغصاناً ثانية لجذع شجرة ملأت العالم حضارة وروحاً .

وقبلها ايضاً بكثير ، في القرن الاول الهجرة ، يوم زرنا لاول مرة تلك الديار ، ابطال سقوا ارضها بدمائهم فاثمرت وأعطت خيراً كثيراً ، وعلمت سكانها دروساً في التضحية اصبحت من شيمهم تراثاً لايمحى .

* * *

ونحن أيضاً كنا في أذربيجان ،

آثارنا تدل علينا ،

ولكن أين نحن من آثار تنادي فلا نجيب وتنطق فلا نسمع .

ونحن أيضاً كنا في اذربيجان ، ثم رحلنا فغلّفنا وَوُضعنا في المتاحف ودور الآثار ، حجارة صماء في جمالها المتخشع ، ونقوشاً مبينة في سكونها الهادىء ، وأسفاراً طويت منذ طوانا سفر الحياة ؛ تدينا في صمتها الرهيب وعظمتها الهادئة .

ضللنا الطريق في بلادنا ، فأصبحت صحراء تبتلعنا .

ثم عدنا مع الوافدين من السواح والأجانب متفرجين ، ننظر بعين لاترى ، ونقرأ بقلب لايعي . غرباء بين أهلنا ، غرباء عن ذواتنا ، دخلاء في أوطاننا ، جهلة بين علمنا وأعلامنا .

متى يستيقظ النيام ، فتتكلم الحجارة ، وتنطق النقوش ، وتثمر الصحراء ؟

* * *

ونطوف تلك الديار في مشارقها ومغاربها ، فنجد أين وأنى حللنا أصدقاء وأهلا ، اخوة وأخوات ، يفتحون صدورهم مرحبين ، وقلوبهم مكرمين ، وعقولهم فاهمين .

رجال اشداء تمرسوا بالصعاب فاستهانوا بها ، وبالموت فاحتقروه .

فالاذربيجاني عنيد اذا قاومته ، صلب كالصخر إذا تحديته ، ولكنه لين العريكة طيب القلب اذا أحببته ، في بساطة الفلاح يزرع ويحصد ويعطي دونما حساب ، متفائل يحب الحياة فتحبه .

إنه سليل حضارات قديمة عاركت الدهر وعاركها ، فقوم خلقهــا ، واستقامت به شكيمتها . ثم صهرتها العروبة فأضافت الى قوتها قوة ، والى منعتها منعة ، اذ زودتها بقيم أخلاقية وروحية ماتزال نبراساً يضيء أمامها الطريق .

ثم كانت الاشتراكية فجلت عنها غبار السنين ، فاذا بها كما كانت وأحسن مما كانت .

في المزارع الجماعية علمتهم قيمة العمل وقيمه ؛ وفي المصانع المؤممة دربتهم على النظام فاذا هم من أربابه .

البحر يتحول الى نفط يحرر الشعوب ؛ والجبل الى جنات تجري من تحتها الانهار ، ولسوف تدر عما قريب لبناً وعسلاً .

ثاروا على الفاشية مع شعوب الاتحاد السوفيتي الاخرى فحطموها ، وتمردوا على الطبيعة فأنسنوها .

ليست الاشتراكية ثورة الفلاح على الاقطاعيـــة ، وثورة العمال على البورجوازية فحسب . ليست أيضاً ثورة العدالة على الظلم فحسب . وانما هي قبل هذا وذاك ، فوق هذا وذاك ، الانسان يتجدد بملء إنسانيته ، فيستعيد مافقد ، وينمو بما ورث ، فتزداد إنسانيته .

وما تزال قيم العروبة وشيمها روح هـــذا البلد القديم . فالاذربيجاني مضياف كريم يأنس الى الغريب فيجعل منه قريباً .

في عروقه دم ابن الصحراء ، يحول الصحارى الى جنات ،

وفي نفسه تمرد ابن الصحراء ، ينصر المظلوم ، ويقري الضيف ، ويهدي الضال .

* * *

يا أصدقاءنا من أذربيجان ، يا إخوة طال الفراق بيننا وبينكم ، زرناكم نصل الارحام : زعيمكم عانقنا ، قائدكم فتح أمامنا الصدور والقصور ، وحارس الباب بكى أمامنا فرحاً وحنيناً ، شعبكم هلل وكبر أمامنا .

شرحنا القضية — قضيتنا ، والمشكلة — مشكلتنا ، فاذا بكم تتحسسونها كما نتحسسها وأحسن ، تستثيركم كما تستثيرنا واكثر ، وقد تعرفونها خيراً مما نعرف ، فالمعرفة شعور وإحساس قبل أن تكون علماً ؛ وقرابة تربط الانسان بالانسان .

قضية الدخيل يدنس أرض الأجداد ، ومشكلة الاجنبي يحتل وطناً هو وطنكم ، ويدوس محراباً منه انبثقنا وانبثقتم .

وها انتم الآن تعودون الينا ، ايضاً بعد غياب طويل ، كما في الماضي ، كما في تقاليدنا الحبيبة ، يقطع الاخ المسافات الشاسعة ليتعرف الى اخيه ، فيعيد صلات قربى قائمة في اعماق النفوس .

اقتسمنا الخبز معكم ، فانتم تقتسمون الخبز معنا .

خبز ارض عمرها تاريخ طويل مشترك ، تاريخ حروب وجهاد مرير ضد الجهل والعوز ، ضد الظلم والعدوان ، في سبيل الانسان يحقق بالنضال انسانيته .

فانتم في وطنكم وبين اهلكم .

سترون في هذا الوطن الجديد القديم اشياء كثيرة :

انساناً تحلى بشيم هي شيمكم ، وبخلق هو خلقكم ، واعتقـــد بقيم هي قيمكم .

انساناً يناضل مثلكم ، يحارب الظلم ويبني الاشتراكية عدالة كانت على اساس ثورتنا الاولى ، ولسوف تبقى في المرتبة الاولى بين مثلنا .

وسترون اشياء اخرى سمعتم بها فاثارت هممكم .

وستسمعون اصواتاً بلغتكم اصداؤها فثرتم من اجلها .

سترون اللاجىء لاجئاً في دياره ، مشرداً بين ذويه ، غريباً في وطنه .

ستسمعون صوت العائد يشهر السيف ثأراً لكرامته ، صراخ الانسان العربي يستعيد عروبته من الغاصب .

وستكونون معنا ، اليوم كما في الماضي ، تحاربون بالسيف والقلم ، فقـد

بدأت معركة التحرير الشعبية ، ولن تهدأ حتى تتحقق في هذه الديار الوحدة والحرية والاشتراكية والعدالة .

تعلمتم منا في الماضي ، ونحن الآن نتعلم منكم .

جمعتنا في الماضي رسالة ربطت الارض بالسماء .

والآن تجمعنا رسالة تربط السماء بالارض .

رأينا عندكم الاشتراكية تعمر دياركم ، وها هي عندنا تعمر الديار .

فأهلا وسهلا بكم .

ستبقون معنا بعد رحيلكم ، كما بقينا معكم بعد رحيلنا عنكم . كذلك كما كنا في الماضي .

كما سنكون في المستقبل ، ولن يكون بعد الآن فراق .

فالثورة هي ثورتنا وثورتكم وثورة الانسان .

ولن تهدأ حتى يتحرر الانسان ، وتصبح الارض وطناً واحداً لانسان واحد ، هو كلمة الانسان .

المجابهة في

مسارح العمليات العربية

أمين النفوري

ان الظروف الحرجة والبالغة الخطورة التي تمر بها المنطقة العربية نتيجة العدوان الاستعماري الصهيوني ، بالاضافة الى ملابسات الحرب الباردة التي تجثم بكل وطأتها على هذه المنطقة وخصوصاً بعد اختلال سياسة التعايش السلمي إثر الاحداث الاخيرة في اوربا الوسطى واحتمال انتقال التوتر الدولي الى الشرق الاوسط وغيره من مناطق العالم بصورة اشد عنفاً ، تجعل المواطن العربي في حالة تحفز نفسي وفكري مستمر - ازاء التحدي الخارجي والاعتداء على سلامته وكيانه ووجوده - الى النظر الى شتى

اشكال العمل العسكري (النظامي، والشعبي المسلح ، والفدائي) في مسارح العمليات العربية الرئيسية ، على أنها سبيل سلامته الوحيد وطريق الخلاص والأمن له .

وفي هذا البحث السريع العرضي للخطوط العامة لمستلزمات الفعاليات العسكرية في هذه المسارح ، نحاول أن نعطي فكرة شاملة للجمهور من القراء عن مسارح العمليات العربية المقبلة .

وفي الواقع فان البلاد العربية تشكل مسرحاً واحداً للحرب، وان تعددت مسارح العمليات فيها واختلت اهميتها اثناء النزاع المسلح مع الصهيونية .

ولهذا ينبغي ان يتم التنسيق والتعاون بينها ضمن الحلف العربي، وبحيث تنتظم جميع هذه المسارح في ظل ادارة عليا للحرب وفي اطار قيادة موحدة تتبنى خطة سياسية استراتيجية واحدة .

ان نظرة سريعة على خريطة مسرح الحرب العربي تبين أن مسارح العمليات الرئيسية وفي الظروف الراهنة هي :

١ ـ المسرح الشرقي : ويضم سورية والاردن والعراق ولبنان والكويت .

٢ ـ المسرح الغربي: ويشمل حالياً مصر والسودان، ويضم مستقبلاً بقية دول افريقية العربية .

ان التوحيد الفعلي لجهود المسرحين المشار اليها ـ وتنسيق فعالياتها العسكرية على الأقل ـ من اعظم المهام السياسية للحلف العربي ومن اخطر القضايا المصيرية العربية في الاوضاع الحالية ومن ابعدها اثراً في حاضر ومستقبل العرب ومكانتهم الدولية .

ويستلزم توحيد الجهود وتنسيق الفعاليات بين المسرح الشرقي والغربي :

ـ تعيين السلطة السياسية المهيمنة المعتمدة وكيفية ممارستها لصلاحياتها

– تعيين قيادة عليا مشتركة للعمليات لادارة العمليات الحربية (البرية ، الجوية ، البحرية) وتستمد سلطتها من الادارة السياسية المفوضة .

– وضع خطة سياسية – استراتيجية موحدة للمسرحين يبين فيها :

١ – الهدف السياسي – الستراتيجي لمسرح الحرب جملة، والاهـــداف الستراتيجية والعسكرية لمسرحي العمليات، والزمن اللازم لتحقيق هذه الاهداف ومراحلها السياسية والعسكرية

٢ – نوع الحرب والاعمال الحربية في المسرحين، وكيفية المبادرة في العمليات في حالتي الدفاع والهجوم ،وطابع الحرب بصورة عامة .

٣ – تقدير حجم الوسائل المادية والمعنوية والسياسية الواجب توفرها قبل واثناء العمليات، وحسب تطور الاوضاع المحلية والدولية .

٤ – ظروف التوازن العالمي بين المعسكرين ، ومقدار الدعم السياسي والدبلوماسي الدولي الممكن ان يحصل عليه الحلف العربي والمسرحان بصورة خاصة في اطار الحرب الباردة وملابساتها العالمية واحتمالات تطورها الى حرب محـــددة بين المعسكرين .

٥ – مقدار الدعم السياسي والعسكري الممكن ان يوفره الاستعمار للصهيونية اثناء العمليات في حوض البحر الابيض المتوسط خاصة والبحر الأحمر .

المسرح الشرقي

نوع المسرح : بري – جوي ، ويستهدف بصورة عامة عمليات برية ، جوية ، بحرية معادية

القيادة : قيادة مشتركة للعمليات في الجبهتين السورية والاردنية

الوسائل الفعلية المتوفرة لخوض العمليات الحربية – الجيش السوري
– الجيش الاردني
– الجيش العراقي

بالاضافة الى التنظيمات الشعبية المسلحة ومنظمات العمل الفدائي العربي في القطر السوري والقطر الاردني .

الدراسة الجغرافية والطوبوغرافية لمسرح العمليات

ان اهمية مسرح العمليات الشرقي من الوجهة السياسية والعالمية – بالاضافة الى المسرح الغربي – تكمن في خطورة موقعه الستراتيجي اولاً بالنسبة للسياسة الدولية ، وفي امكانياته البشرية التاريخية الفعالة ثانياً ، وفي ثرواته الاقتصادية وخصوصاً البترول ثالثاً .

وقد تأدت هذه النتائج من طبيعة موقعه الجغرافي .

ولهذا يمكن أن يُعزى سبب بلاء العرب ونكبتهم إلى طبيعة هذا الموقع الجغرافي ووجود البترول ، إذ كان ذلك سبباً لسعي الاستعمار في غرس اسرائيل عنوة في قلب الوطن العربي .

ويستهدف البحث الجغرافي والطوبوغرافي لمسرح العمليات دراسة الاوصاف الجغرافية لمناطق العمليات بما فيها من مختلف التضاريس والعوارض الطبيعية واماكن تجمع السكان وشتى مواردهم الاقتصادية والطبيعية والصناعية ، بقصد الاستفادة منها لغايات استراتيجية وميدانية وتعبوية تتعلق أساساً بتنظيم القطعات المقاتلة والقوات المسلحة عامة واعدادها وتهيئتها للقتال في هذه المناطق .

ان أثر الاوصاف والمميزات والخصائص الطوبوغرافية لمسرح العمليات والوسط الجغرافي (التضاريس ، الاقليم ، المناخ ، المواصلات ، السكان ، الموارد الاقتصادية) بالغ الاهمية في تنظيم القوات المسلحة ، وفي تشكيل الوحدات وتجهيزها وتسليحها ، وفي اختيار نوع المعدات والاسلحة وتنظيم المصالح والخدمات ووسائل الامداد والتدريب واستخدام هـــذه القطعات في المجال الستراتيجي والميداني والتعبوي واساليب القتال .

وقد تؤثر هذه العوامل الجغرافية في التقليل من المعدات بسبب خطر الطيران ، وفي التخفيف من الوحدات وتصغيرها بسبب ضيق الرقعة الجغرافية وقلة المواصلات عن استيعابها ، مع الاعتماد على الراديو لتأمين الارتباط والاتصال .

كيفية دراسة منطقة ميدانية :

تجري دراسة الارض حسب الخريطـــة والمخططات والصور الجوية والاستطلاعات بالنظر ، ويستفاد من المعلومات المتوفرة عنها والدراسات المعدة بشأنها منذ زمن السلم .

ان الصور الجوية تقدم في الوقت الحاضر اسرع المعلومـات الجغرافية والطوبوغرافية عن مسرح الحرب في اقصر وقت ممكن ، اذ تستطيع وسائـــل الطيران الحديث بطائراتها المجهزة بسبع آلات تصور دفعة واحدة ، تصوير منطقة جغرافية مساحتها مليون ونصف كيلو متر مربع خلال اربع ساعات .

كما ان الصور الجوية تقدم -بالاضافة إلى ذلك- أكثر من ستين بالمائة من الاخبار عن العدو وقواته واماكن تمركزه وتحشده .

ان دراسة التطبيقات العسكرية الجغرافيـــة العسكرية من الأمور

الاساسية لمختلف القيادات العليا والدنيا في مسرح العمليات الذي تدور عليه المعارك او قد تجري فيه ، كما هي ضرورية ايضاً لرجال السياسة لتميز مجال العمل الذي ستحدث عليه وتقع فيه وتنفذ الخطط السياسية وتطبيقاتها الستراتيجية والعسكرية، اذ أن لتطبيق المعلومات الجغرافية غرضاً سياسياً مقصوداً ومنشوداً .

اما من الوجهة العسكرية فان اهمية هذه الدراسة هي ان القادة العسكريين –على مختلف مراتبهم– يستفيدون من حسن تطبيق الدراسة الجغرافية كل حسب مستواه في محاولة فرض ارض المعركة على خصمه .

ولذا فعليهم ان يعرفوا تلك الأراضي معرفة وثيقة عميقة ، ليستفيدوا منها ويستثمروها لصالحهم في المعركة .

توزع عادة في مسرح العمليات دراسات جاهزة وكراسات على مختلف الوحدات المقاتلة ، تقوم بطبعها وتبديلها قيادة المسرح، وتتضمن معلومات وتفاصيل مختلفة ومخططات وجداول عن المدن والقرى والأنهار وشبكة الطرق والمواصلات والصناعة والزراعة والسكان وعاداتهم وتقاليدهم .

تضم هذه الكراسات عادة معلومات مختلفة سياسية وجغرافية واستراتيجية وتعبوية ، تهيأ منذ زمن السلم عن البلد المقصود دراسته، وتوجه بصورة خاصة إلى كبار القادة، وتوضح لهم الاشكال المحتملة التي قد تتخذها العمليات في ذلك البلد .

وعلى هذا ، فان علم الجغرافية قد طوى بين جناحيه الستراتيجية والتكتيك وصرّفها تبعاً لمقتضيات ومستلزمات الطبيعة الثابتة الراهنة .

تقوم ادارة العمليات او قيادة العمليات في المسرح بجمع الوثائق وتحليلها بحيث تمثّل وتصوّر المنطقة الجغرافية المقصودة وظروف الحياة والقتال فيها مع استنتاج الوسائل اللازمة لها وملاءمتها مع تلك الظروف والاحوال لحسن استخدامها

عند القيام بالعمليات الحربية فعلياً. ولهذا ليست جميع الاسلحة والمعدات والتجهيزات ملائمة لكل مسرح عمليات، اذ ينبغي على ادارة العمليات تحديد الخصائص والمميزات للاسلحة والمعدات وتحديد بنية وتعداد وتكتيب القطعات ونصابها من الاسلحة والمعدات مع وضع مبادىء وطرق القتال والادامة لهذه القطعات والوحدات واساليب قيادتها وارتباطها التي تحقق أحسن المردود طبقاً للمميزات الجغرافية والخصائص الطوبوغرافية لمسرح العمليات. وعلى الجملة، فلا يمكن نقل تشكيلات منطقة ميدانية وتطبيقها في منطقة جغرافية أخرى، فلكل منها طابعها ومميزاتها واوصافها الخاصة والذاتية.

ان القتال على الجبهة السورية يختلف - في ظروفه المناخية صيفاً وشتاء عن القتال في غور الأردن وفي سيناء.

وتتعذر العمليات وتتعسر صيفاً في سيناء لشدة الحرارة ورياح الخماسين، كما أن تشكيل القطعات في الجيش السوري والاردني وكثافة الوحدات ونوع المعدات يختلف عنه في القطعات المصرية التي تعمل في سيناء والنقب، بسبب الخصائص الجغرافية المتمايزة لمسرحي العمليات الشرقي والغربي.

ويختلف استخدام الطيران وكيفية العمليات الجوية وخططها واساليبها وقتال المدرعات وتشكيل الوحدات وملاكها وتجهيزاتها في الجبهة السورية والاردنية، عنه في منطقة سيناء والنقب. وان طبيعة الاهداف الستراتيجية والعسكرية واتجاهاتها في المسرح الشرقي تختلف اختلافاً كلياً عنها في المسرح الغربي.

وان نوعية واشكال المناورة الستراتيجية، التي قد تجري في المسرحين، تتمايز تمايزاً ظاهراً، ويتأثر المسرح الغربي خاصة بطول المسافات الواجب اجتيازها للوصول الى الأهداف الحاسمة، وتتفاوت انواع واشكال العمليات الجوية والبحرية

التي قد تجري في المسرحين تفاوتاً كبيراً بالنظر لقلة الوسائل البحرية في المسرح الشرقي ووفرتها النسبية في المسرح الغربي . ويمكن القول بصورة عامة ان طبيعة الاراضي والتضاريس والسكان ونوعيتهم وكثرة الاهداف الستراتيجية المقصودة في الأرض المحتلة من فلسطين والتي تواجه المسرح الشرقي ، تجعل لتنظيم القطعات وتجهيزها صفة خاصة هي الكثافة العددية للمشاة اولاً ، وخفة التسليح ، وغزارة الأسلحة المضادة للدبابات والطائرات ، وحركية المدفعية . وتتميز العمليات الجوية للدعم الأرضي في المسرح الشرقي بطابعها الخاص واساليبها وخططها المتايز عن العمليات الجوية في المسرح الغربي .

يمكن ان نجمل فيما يلي العناصر الرئيسية للدراسة الجغرافية والطوبوغرافية لمسرح الحرب :

١ — ساحة وسعة المسرح :

الأبعاد : ١) الارتفاع : الحواجز والعوائق والمدافع والمراصد .

٢) العرض : الجبهة .

٣) الطول : محاور وخطوط العمليات واهمية وعمق الاراضي وامتدادها .

٤) الزمن : وهو البعد الرابع .

ان الكثافة هي استيعاب القطعات بالكيلو متر المربع ، ومقدار النيران على خط النار .

٢ — الجغرافية الطبيعية وأثرها وانعكاسها على العمليات :

١ - الاراضي وتضاريسها وتربتها واتجاهاتها : تدرس الأرض ونوعيتها بكل عمق وتأمل ، لتحديد نوع المناورة والحركة المناسبة فيها ، ومقدار استيعابها

من القوات المختلفة ، وما تتيحه من تحركات لمختلف الصنوف والاسلحة والقطعات ، ومـــا تقدمه من تسهيلات ، او مايعترضها من صعوبات بالنسبة للقطعات والهندسة العسكرية وانعكاس ذلك على العمليات مباشرة .

تعيّن على الارض الاتجاهات التي تسهل المناورة ، وتبيّن المساتر والعوارض والمدافع وطرق المواصلات فيها .

ان هذه الدراسة للاراضي هي أساس تصميم خطـــة المناورة والعمليات وتوزيع الجيوش على الاراضي حسب استيعابها ووفق امكانية الحركة فيها ، حيث تركز الوسائل اللازمة لخوض القتال في مواضعها المناسبـــة دون اكتظاظ او كثافة مفرطة او دون انتشار واسع او تبديد القوات فيها ، وبحيث تتيح في جملتها تركيز الجهود على اتجاهات استراتيجية مختلفة او الافادة من تنسيق عمليات تعبوية منفردة يصلح حدوثها في اطار مناورة استراتيجية مركزة .

ان الارض هي التي تقدم مجال المنـــاورة اللازم ، فاذا كانت الدراسة لاتعطي امكانية وجود هذا المجال الأرضي او امكانية اقامة وانشاء قوام جوي في فيها ، عندئذ يدعو الأمر الى خوض معركة مع العدو لاكتساب اراض جديدة ليتسنى اقامة هذا القوام الفني والقاعدة اللازمة للتجمع والانطلاق لدعم العمليـات المقبلة .

ان الأحواض والسهول هي منطقة انتشار للقطعات يمكن ان تجري فيها عمليات الدعم والتساند لمختلف الصنوف والاسلحة .

أما الممرات والمنافذ الطبيعية في السهول لمداخلها ـ خاصة اذا كانت محصورة بين مرتفعات جبليـــة او هضاب ـ تضيق وتجعل القطعات تسير بالارتال الطويلة المتعاقبة .

ان الدفاع عن السهول يتطلب اعداداً كبيرة ،ويكون مجديا عندمداخلها بهجمات جانبية على الارتال السائرة او القطعات المهاجمة التي لم يتسن لهاأن تنتشر بسبب طبيعة الارض . ان عبور المدافع يتطلب إقامة قوام فني جوي لدعم القوات الارضية تعبويا على محاور الطرق واتجاه العبور .

ان عبور نهر يتطلب دراسة مقاطع النهر واقسامه المختلفة وممراته وجسوره والطرق المؤدية ، اليه والمناطق الجغرافيـــة والبشرية والاقتصادية التي ينفذ اليها واهميتها .

٢ ـ المياه : مجاري المياه المختلفة واهميتها في العمليات كحاجـــة ملحة للشرب وللآليات وكحواجز ومدافع ، وامكانيـــة الاغراق والتطويف والغمر بالمياه حولها ، ومساحتها وحدودها وكيفية بثق المياه وتشكيل موانع بواسطتها . وقيمتها الهجومية والدفاعية وامكانية عبورها (الجسور ، السدود ، المخاضات) تتعلق بعرضها وعمقها وطبيعتها .

٣ ـ المنـــاخ والاقليم ونوعيته والامطار والثلوج والوحول والأحوال الجوية والرؤية والرطوبة ، وتأثير ذلك في عناصر الرمي لمختلف القذائف ، وإمكانية الرؤية بالنسبة للمراصد الارضية ، ولاستخدام الطيران بصورة خاصة .

٤ ـ النباتات : أثرها في الرؤية وفي اعتبارها كمخابىء ،ودرجة تشكيلها للموانع والحواجز في العمليات .

٣ ـ الأحداث البشرية :

١ ـ السكان : التعداد ، الكثافـــة ، التركيب ،العناصر وتماسكها وانسجامها وتضامنها واعتبار ذلك عائقاً أو مسهلاً للعمليات العسكرية .

التوالد والتكاثر البشري، والوفيات وتوزعها بين الاطفال والشباب والكهول

٢ ـ العمران والمساكن وتوزعها و كثافتها ونوعية بنائها ومقاومتها .

٣ ـ الحضارة والثقافة والمدنية والدين والمذهب والعقائد السائدة، والنزعات الاجتماعية والسياسية .

٤ ـ الحدود السياسية والتقسيمات الادارية وأثرها في العمليات .

٥ ـ النشاط الاقتصادي .

٦ ـ المواصلات (العقد والجسور والأماكن الحساسة والمرافىء والموانىء)

٤ ـ الجغرافية الاقتصادية :

الموارد والثروة والاستعداد للحرب والطاقة الحربية بصورة عامة .

٥ ـ أهداف الحرب في المسرح :

١ ـ الأهداف الجغرافية : ـ الاستيلاء على المراكز الحساسة العصبية التي تؤمن وتسهل سقوط المراكز الاقتصادية .

ـ طرق المواصلات ونقل الطاقة لمسافات بعيدة .

ـ مناطق ارضية مسيطرة .

٢ ـ الأهداف النفسية : العاصمة السياسية ، او المدن ومناطق العمران المكتظة .

٣ ـ الأهداف الاقتصادية : المناطق الزراعية والمراكز الصناعية الكبرى ومراكز الطاقة المحركة وحقول البترول .

٤ ـ الأهداف العسكرية البحتة : ـ القوات المسلحة المعادية كلها او جزء منها ، والمراكز العلمية والذرية .

ـ القوام الفني الميداني والاحتياط العام .

يقع على عاتق المسرح الاختيار بين مختلف هذه الأهداف لتحقيق الهدف السياسي - الستراتيجي للحرب .

حدود المسرح الشرقي وعمقه

١ - الحدود الأمامية : الساحل السوري - اللبناني ، الجبهة السورية ، الجبهة الاردنية .

٢ - الحدود الجانبية : الحد الأيمن : الحدود السورية - التركية ، والحدود العراقية - التركية .

الحد الأيسر : خليج العقبة ، الخليج العربي .

الامتداد الجانبي : الحدود السورية - اللبنانية - الفلسطينية - خليج العقبة - وادي عربة - بئر السبع - أشدود .

٣ - الحدود الخلفية : المنطقة الممتدة ما بين جزيرة ابن عمر في سورية والحدود العراقية - الايرانية .

تقسيم المسرح

يقسم المسرح الشرقي الى :

- جبهة سورية .
- جبهة اردنية .

يتم التنسيق بينهما ، ثم الدمج ، وعلى الأخص في بعض المناطق الجغرافية المعينة .

مهمة المسرح : الصمود والمجابهة في اطار الخطة السياسية - الستراتيجية للحلف العربي ، وفي ظروف تفوق جوي يمكن للعدو الصهيوني الاستعماري .

الاهداف الستراتيجية والعسكرية للمسرح

تُعيَّن هذه الأهداف بصورة مفصلة وتبعاً للأحوال التالية :

١ — في عمليات محدودة مع اسرائيل .

٢ — في نزاع مسلح وشامل مع اسرائيل .

٣ — في حرب محدودة مع اسرائيل والاستعمار .

محور الجهد الرئيسي : حسب خطط العمليات العامة المسرح .

القيادات الرئيسية في المسرح : ـ قيادة الجبهة السورية .

ـ قيادة الجبهة الاردنية .

ـ القيادة العامة للمسرح .

وسائل الدعم المحتملة للجبهتين : ـ من البلاد العربية الاخرى ،مع تعيين اماكن تدخل هذا الدعم .

ـ من البلاد الاسلامية ، مع تعيين اماكن استخدام هؤلاء المتطوعين .

ينبغي على مسرح الحرب القيام بالتنسيق الستراتيجي بين المسرح الشرقي والمسرح الغربي ، في نطاق القيادة العليا للعمليات المشتركة في الحلف العربي .

العدو الاسرائيلي وامكانياته العسكرية العامة

١ ـ ضد المسرح الشرقي والغربي معاً .

٢ ـ ضد المسرح الشرقي (تعيين اماكن تمركز وتحشد ومواقع انطلاق القوات الاسرائيلية بالنسبة للمسرح الشرقي)

الاحتمالات المنتظرة للخطة الستراتيجية الاسرائيلية في المسرح

١ - الحرب التقليدية :

ان خطة المناورة العربية المقابلة، تقوم على توقع وفرضيات ممكنة لكل احتمال، مع اتخاذ التدابير اللازمـــة لمواجهة كل حالة وتعيين وسائل واسلوب الردع المناسبة .

ان بعض الاحتمالات الممكنة في النزاع مع اسرائيل هي :

١ - العمليات الانتقامية على الحدود، باشكالها الارضية والجوية والمحمولة بالطائرات العامودية .

٢ - عمليات موضعية ارضية او جوية او بحرية في المسرح الشرقي ، او المسرح الغربي .

٣ - حرب واسعة وشاملة على المسرح الغربي مع تدابير دفاعية ضد المسرح الشرقي .

٤ - حرب واسعة وشاملة على المسرح الشرقي :

- الهجوم على الجبهة الاردنية
- الهجوم على الجبهة السورية

٥ - حرب واسعة وشاملة على المسرحين معاً

٦ - حرب محدودة في منطقة الشرق الاوسط، وبتدخل استعماري سافر الى جانب اسرائيل بقوات بحرية وجوية في المنطقة العربية

٧ - القذف الصاروخي المتوسط للمدن العربية واماكن العمران في المسرح

ينبغي على قيادة المسرح تعيين الحدود الفاصلة بين العمليات الموضعية والحرب الشاملة ، وتحديد العتبة المقبولة في التحدي الاسرائيلي .

٢ ـ حرب جرثومية وكيماوية:

١ ـ ضد القوات المسلحة العربية في المسرح الشرقي او المسرحين معاً

٢ ـ ضد السكان المدنيين في المدن العربية

من الأهمية بمكان عظيم تعيين مهات القوات الجوية للمسرح في كل حالة، وتعيين شبكة الأهداف الجوية عند العدو، وبيان حدود انتشار المنطقة الجوية الشرقية ونوع الدعم الذي تقدمه للقوات البرية، ونوع العمليات المستقلة التي تقوم بها في إطار المناورة الستراتيجية العامة لمسرح الحرب جملة.

تدابير الحيطة والتغطية الواجب اتخاذها دوماً في المسرح الشرقي

إنها جملة التدابير المتخذة في كل الظروف والاحوال لضمان وقوف القوات المسلحة في مسرح العمليات في مصافها، واخذها ترتيبها استعداداًللتصدي والمجابهة مع العدو، وتأمين حيطتها وسلامتها قبل واثناء العمليات.

ان ترتيب الحيطة وقوامها هو الجزء الثابت من الانتشار الستراتيجي للقوات المسلحة في مسرح العمليات، ومهمته الاعلام عن العدو ونشاطه في مختلف صوره واشكاله ومظاهره في كل المساحة والمجال الجوي للمسرح، وصدومقاومة هذا النشاط عند الاقتضاء.

ان مفهوم التغطية يشمل حماية القوام الفني والميداني بمختلف اشكاله، وينطبق بصورة خاصة على وقاية البلاد جملة من الاخطار الجوية والحرب الجرثومية والكيماوية.

ان التغطية الجوية والأرضية وتضافر عملها في خطة موحدة ضمن مسرح الحرب من الأمور البديهية.

انواع التغطية في المسرح

١ - التغطية التمهيدية:

وتتوخى حماية مناطق الحدود ومناطق التجمع والتحشد داخل المسرح من غارات العدو بشكليها الارضي والجوي .

ان هذه التغطية إلزامية للاستمرار في إمكان تعبئة القوات المسلحة عند الضرورة، ولوضع واحلال مختلف القوات المسلحة حسب خطة المناورة في اماكنها، ولانجاز التحركات الأرضية خاصة المقابلة لذلك .

إن لوضع هذه القوات في اماكنها الصحيحة وفق خطة المناورة أهميـــة رئيسية ، اذ تنعكس نتائج ذلك على العمليات المقبلة .

يقوم بهذه التغطية التمهيدية ترتيب أرضي - جوي له مهمات خاصة معينة ومحدودة .

٢ - التغطية الجوية عامة :

ان وجود التغطية الجوية ضرورة ملحة ، وينبغي ان تكون القوات الجوية قادرة على التدخل آنياً وفورياً وفي كل الظروف—وخاصة في حالات التوتر المفاجئة - وفق خطة دقيقة ومحضرة منذ زمن السلم حسب فرضيات واحتمالات تطور النزاع مع العدو .

تتوقف فعالية التغطية الجوية في المسرح على :

- المقومات الفنية الدفاعية القائمة والمنشأة منذ زمن السلم
- يقظة وسائل الكشف والانذار المستمرة (الرادار)
- كثافة الوسائل الجوية المخصصة والمعينة للقيام بهذه التغطية .
- نوعية المعدات الجوية المتوفرة وانتشارها وتوزعها في مسرح العمليات

– كفاءة القيادة والتدريب

– المعلومات الواردة عن العدو وامكانياته وخططه .

وتهدف التغطية الجوية في المسرح الى :

١ – ابعاد الخطر الجوي المعادي عن قوات الميدان الرئيسية

٢ – توفير المعلومات والاخبار عن العدو وحماية المؤخرة خاصة

٣ – شل المناورة الارضية المعادية ومنعها من التوسع والانتشار في المكان وعزلها وخنقها والقضاء عليها وتقويض جهاز المواصلات المعادي

٤ – تقديم الدعم الناري للقوات الارضية في المعركة في مختلف اطوار المناورة .

٥ – إعلام القوات الارضية عن تطور الحالة الجوية والقيود الجاثمة على استخدام الطيران .

٣ – **التغطية الأرضية** :

وتتوقف فعاليتها وقيمتها الى حد كبير على التغطية الجوية. وتستهدف صد محاولات العدو التي يقوم بها على الحدود بوسائله الجوية والأرضية، وتتوخى ايضاً مقاومة محاولاته في عمق البلاد بوسائله الجوية المنقولة والمظلية والعامودية . ينبغي ان تتمكن قوات التغطية من القيام بعمل فوراً وآنياً في وقت قصير جداً، ازاء عدو يبادر بشن هجوم مسلح .

٤ – **التغطية الداخلية** :

وتستهدف الدفاع عن البلاد جملة ازاء الاخطار المختلفة التي تهدد سلامة وامن البلاد ، وتتوخى ايضاً تأمين سلامة السكان وحماية المقومات الفنية وخطوط

المواصلات والمناطق الحيوية الحساسة .

ان وجود شبكة دفاع جوي منظم منذ زمن السلم يؤمن في فعاليته التغطية الداخلية التي تشترك فيها قوات ارضية ثابتة ومتحركة مجهزة خصيصاً لهذا الغرض .

٥ ـ التغطية الخارجية :

وتكون عادة بدعم ديلوماسي ودولي ، او بانخراط في احلاف واتفاقات عسكرية مع دول كبرى ، كما هي الحال بالنسبة لاسرائيل .

اما الدول العربية فتعتمد على الحلف العربي وحده ، والتضامن العربي، كنوع من التغطية الخارجية .

تحدد قيادة مسرح العمليات درجة الافضلية في المهات الجوية ، ومدى مساهمة القوات الجوية في مختلف اشكال التغطية ، لكي لا تفقد القوات الجوية فعاليتها وجدواها في التأثير على سير المعركة الأرضية التي هي الشكل الحاسم للقضاء على القوات المسلحة المعادية في ارض المعركة أو في عقر دارها .

التدابير العامة في المسرح

١) تدابير الأمن والحيطة : ١) ضد الخطر الجوي (القذف والقصف الجوي ، القوات الهابطة او المحمولة بالطائرات العمودية) .

٢) ضد الخطر الارضي (المدفعية ، المدرعات) .

٣) ضد الخطر البحري (الدفاع عن الموانىء) .

٤) ضد الصواريخ المتوسطة المعادية .

٥) ضد الطائرات المعادية المتدخلة من خارج مسرح الحرب .

٢) التدابير الجوية والبحرية : ضد حاملات الطائرات في المتوسط .

٣) التدابير الاعلامية في المسرح: في اطـــار الخطة النفسية لمسرح الحرب ، وتوجه عادة :

١ – الى السكان العرب في المناطق المحتلة .

٢ – الى السكان اليهود .

٣ – الى المواطنين .

٤ – الى الدول الاجنبية المجاورة والعالم الثالث وبقية انحاء العالم .

٤) تدابير الوقاية من الحرب النفسية المعادية : في اطار الخطة النفسية المعاكسة لمسرح الحرب ومسرح العمليات الشرقي .

٥) التدابير الصحية ضد الغارات الجوية والتلوث الجرثومي والكيماوي .

تمركز القوات المسلحة في المسرح وقوامها وانتشارها

يعين نوع القوات المسلحة العربية ومستواها الستراتيجي المطلوب لاداء مهمات المسرح (الألوية ، الفرق) .

يحدد حجم التمركز وفقاً للأحوال العادية وتبعاً لحالات التوتر المختلفة ودرجاتها .

كما يعين اماكن التحشد والتجمع في المسرح ومراكز التعبئة .

المقرات الرئيسية والزمانية للمسرح ووسائل الارتباط والاتصال والتموين والامداد :

– المقرات الميدانية

– المقرات الامدادية
– خطوط العمليات

المبادرة بالعمليات الحربية :

تحدد القيادة الامامية للحلف العربي الظروف السياسية والنفسية والدولية لمباشرة العمليات الحربية في المسارح .

رامبو

الظاهرة الأسطورة

د. أحمد سليمان الأحمد

انطلقت اسطورة « رامبو » تود العالم الثقافي ، في اليابان وروسيا وبولونيا ، في اميركا اللاتينية وفي ايطاليا وألمانيا ، في جميع تلك الأرجاء التي يعبق فيها للشعر حديقة . فلننظر من كثب الى هذه الظاهرة-الاسطورة، التي هي الشاعر العبقري اولاً واخيراً .

ولد «رامبو» عام ١٨٥٤ في شارلفيل، ونشأ في ظلامه نشأة قاسية. وكان طالباً متفوقاً امتاز على اقرانه بشكل خاص في نظم الأشعار باللغة اللاتينية . ولكنه كان صعب الطباع ،

متهوراً ، مندفعاً ، به نزوع الى الهرب والضياع . ولم يلبث أن جهر بهذا التمرد على الوسط العائلي ، وعلى التقاليد ، والأخلاق ، والمعتقدات .

وفي السادسة عشرة من عمره أخذ أستاذه في علم الأدب والبلاغة يشجع تجاربه الشعرية . كانت هذه التجارب تنمّ عن موهبة مدهشة فيتمثل مايقرأ ، وإلى جانب ذلك اصالة لا مرية فيها . ولكن تقدمه كان يجري بسرعة ، حتى انه في العام التالي أنكر قصائده الاولى طالباً الى أحد اصدقائه أن يحرقها .

وما لبثت الحرب البروسية - الفرنسية أن اندلع أُوارها ، ثم مالبث الحصار الذي ضربه البروسيون حول باريس أن رفع . وقامت انتفاضة آذار عام ١٨٧١ ، ورأى « رامبو » أن من الأفضل أن يذهب الى باريس بدل أن يتقدم الى امتحان الدراسة الثانوية . ولكن مفاجأة أولى كانت تنتظره في باريس ، إذ ألقي القبض عليه ذلك لأنه كان يسافر بلا بطاقة .

ويتدخل أستاذه فيخرجه من السجن ثم يعود به الى مسقط رأسه ، ويصفق رامبو لسقوط الأمبراطورية ، ويستقبل بفرحة عارمة ثورة « الكومونة » ، ويحمل بعنف على القمع الدامي ، ويهاجم في أشعاره نابليون الثالث والبورجوازية والتعصب ، وتتجه عاطفته بكل نقائها الى الأطفال والفقراء وإلى صرعى الحرب .

ولكن حنينه أبداً ينزع به الى باريس ، والى التعرف الى اوساطها الأدبية ، والى نشر اشعاره في صحفها ومجلاتها ، وما يلبث حلمه أن يتحقق . فقد أرسل بعض قصائده الى الشاعر الكبير فيرلين ، فهزت هذه القصائد العجيبة هذا الاخير ودعا الفتى « رامبو » الى زيارة العاصمة .

كانت تصرفات « رامبو » غريبة في الاوساط التي تردد اليها في العاصمة الفرنسية ، ورأى فيها الناس فظاظة وقسوة وشذوذاً ، ولكنه كان قد أثر بشكل

واضح وعميق على « فيرلين » ، وعندما غادر « رامبو » العاصمة في تموز ١٨٧٢ ، — وكان عمره ثمانية عشر عاماً — لحق به فيرلين ، وعرف الشاعران حياة التشرد والضياع في بلجيكا وفي انكلترا .

في هذه الفترة كتب « فيرلين » ديوانه « أغان بلا كلمات » وكتب « رامبو » « اشراقات » . ولئن كانت عبقرية الشاعرين طليقة الآفاق تلتمع فيها النجوم وتعبق الاضواء كالطيوب ، فان حياتهما لم تلبث أن زرعتها أشباح النكد والاختلافات والثورات العنيفة الى أن حصلت المأساة بعد عام كامل من هذه الحياة ، وأطلق « فيرلين » النار على صديقه الاثير رامبو في بروكسل ، وانحنى فوق الجريح يبكيه .

ويقضي فيرلين عامين في السجن ، يثوب خلالها الى رشده ، وترق في عينيه أبداً اجنحة التوبة ، ويحاول أن يتصل بصديقه القديم رامبو ، ويدعوه الى رشد والى توبة ، ولكن حياة كل واحد منهما كانت قد وجدت لها درباً مغايرة للأخرى ، وكان الفراق الاخير .

كان الفراق الاخير بين الشاعرين ، وكان في الوقت نفسه فراقاً بين رامبو وبين الشعر ، اذ توقف عن الكتابة وبدأ مرحلة جديدة من الاسفار ومن المغامرات ومن المهن ايضاً . فنراه حيناً ينخرط في الجيش الهولندي ، ثم نراه يصل الى أندونيسيا ، ثم يهرب عائداً الى أوروبا ، فيزور النمسا وألمانيا وقبرص .

ومن اوروبا نلمحه فجأة وهو يدير وكالة تجارية ، تارة في عدن في الجزيرة العربية ، وطوراً في هرار ، في الحبشة . وكان الرجل يقضي حينذاك عشرين يوماً على ظهر الخيل كي يصل الى المدينة عبر الصحراء .

وازدهرت أعمالُ الشاعر القديم ، ولكن رجله أصيبت بورم عاقه عن العمل ،

واضطره الى العودة الى فرنسا للتداوي . وفي مرسيليا بترت ساقه ، ولكن لك لم يفده شيئاً إذ مات بعد ذلك بأشهر قليلة وله من العمر سبعة وثلاثون عاماً .

إن مصير رامبو ، ومطامحه ، وشعره ، وصمته المفاجيء ، كل ذلك يكون ميزة غير عادية سرعان ماصاغت حوله أساطير وخرافات ، واعتبر وجوده مثل ظاهرة أعلنت بانبثاقها انبثاق الشعر الحقيقي الوحيد !

وأصبح لرامبو أتباع مخلصون ، هو الذي كان يسخر من كل التقاليد التي تجمع حواليها الاتباع ، وهو الذي لم يكن ليكره شيئاً كما يكره الارتباط الدائم بشيء ما ، وهو الذي كان يبغض كل ماتعارف الناس عليه ، وهو الذي لم يكن ليبدي الكثير من الاحترام لمن تقدمه .

ولا شك ان حياة هذا الشاعر وان شعره يثيران الخيال ، وقد يتركان أثراً في نفس القارىء او الباحث ، من الصعب التحرر منه كي يحكم بعد ذلك بكل صفاء وبدون مغالاة وحيرة .

على ان ثمة واقعاً يظل مثيراً للانتباه والتعجب . فرامبو ، كشاعر، انتهى وهو في الحادية والعشرين من عمره . ويبدو هنا أن ثورة الشاعر وعبقريته مرتبطتان بالفترة التي تسمى لدى الآخرين أزمة المراهقة . وفي الواقع فاننا نكتشف لدى هذا الشاعر قلق المراهقة وتشددها وظمأها الى المطلق ، كما انه حمل الى الشعر الفرنسي أنفاس شبية عنيفة ، مندفعة ، متشددة في طلباتها ورغباتها .

وعندما أدرك سن النضج والرجولة هجر الشعر وصمت . وإنه لشيء غريب وعجيب أن نجد هذا الملهم يحيا بعد موت هذا الإلهام ، او يستطيع العودة الى دنيا العمل العادي . حقاً إنه لشيء يدعو للعجب أن نرى تجسيد هذا النضج في العبقرية ، الذي ناب مناب النضج في العمر المحدود بالسنين .

ولا شك ان مما يميز رامبو أنه كان ثورياً في الشعر كما في السياسة والأخلاق ، وليس في استطاعتنا الزعم بأنه إنسان يبتكر بشكل مطلق ، اذ انه هو نفسه نراه يقع تحت تأثير « بودلير » خاصة ، ومع ذلك فان التجديد الذي يحمله الى الشعر هو من الأهمية بمكان . ويشهد على ذلك الطـــابع الواضح المسيطر في الصيغ والتعابير والصور وكذلك انعكاسُها العميق في الشعور .

كما يشهد على ذلك كونُ العديد من الشعراء يعتبرون أنفسهم متـــأثرين برامبو أو تلامذة له . حتى انّ السرياليين وزعيمهم « أندري بروتون » يحيون فيه زعيماً ورائداً .

لقد قطع رامبو أسباب العلاقة مع « الشعر القديم » في إبان الثورة في باريس . وهو إذ يلقي نظرة على من سبقه من الشعراء ، وإذ يتأمل ما كتبوه ، إنما يحكم عليهم من خلال هذا المفهوم : الى أي حد بلغ بهم الاستشفاف . واستشفاف الفن والحياة هو آية كل عبقرية .

فهو يرى ان « هوغو » ، شاعر فرنسا الشامخ ، قد أحسن الاستشفاف في مؤلفاته الاخيرة ، وأن بودلير هو أول من استطـــاع شعره ان يستشف المستقبل ، وهو ملك الشعراء رغم انه عاش في وسط يفتعل الفن كثيراً ، وان الشكل الذي طالما امتدحوه في أشعاره ينقصه النبل والسمو ، فابتداع المجهول يقتضي أشكالاً جديدة .

إن على الشاعر ان يبحث عن الجديد وأن يرتاد المجهول :

إننا نريد ، ما دامت هذه النار تلهب الدماغ ،
ان تنغمس في لجة الهاوية ، أكانت جحيماً أم سماء ،
في لجة المجهول من أجل اكتشاف الجديد .

أكانت جحيماً أم سماء ! ... ولكن رامبو سيختار الجحيم الاخلاقي في الحياة الفاسدة ، الجحيم الروحي الذي غذى في لهيبه خيالاته وتهاويل أوهامه .

* * *

لقد أراد رامبو أن يمتلك سلطات فائقة ، وأن يبلغ الروح الشاملة . وهو في محاولاته ، وفي تمرده ، وفي ابحاثه ، وفي اندفاعه وراء حواسه ، إنما يغدو المريض الكبير ، والمجرم الكبير ، والعالم الكبير أيضاً ، ذلك لأنه يصل إلى المجهول .

لقد كانت دوماً تأسره اسرار العلاقات بين الأنا وبين العالم ، وكان يريد أن يضم العالم كما يضم الفجر في إشراقاته ، ومن هنا كان يريد إعادة خلقه . وكان رامبو قليل الاهتمام بمصيره المادي ، بشخصه ، ذلك لأن الأنا هو شخص آخر حسب تعبيره ، أي أنه مجرد من كيانه الظاهر ذلك الأنا العميق القادر على سبر أغوار المجهول .

لقد كانت أحلامه عندما كتب قصيدته « الزورق المخمور » ما زالت أحلاماً أدبية إذا جاز هذا التعبير ، ولكنه منذ ذلك العهد أخذ يحياها حقيقة . وفي ديوانه « إشراقات » ، يغدو الانصهار كاملاً بين المشهد الواقعي وبين المنظر الخيالي . وهو يضع لنفسه لغة تختصر كل شيء من عطور وأصداء وألوان .

ولعل باستطاعتنا أن نلخص الأسباب التي جعلت من رامبو تلك الأسطورة ، وجذبت اليها الشعراء في شتى أنحاء العالم ، وتوافر على دراستها الأدباء والاجتماعيون . فنرد تلك الأسباب إلى هذه النقاط :

إن حياة رامبو تحوي عدة عناصر اسطورية أو منطبقة على نموذج البطل الاسطوري .

إن أعمال رامبو هي في غالب الأحيان شديدة الالتباس ، مبهمة تشجع التفسيرات الدينية والغيبية .

وما إن توفي رامبو ، حتى أعدت سلسلة من الفضائح وهيئت بعناية ، واستغلها الأتباع الأوفياء أو كهنة الدين الجديد ، وأسهموا في انتشار الأسطورة.

إن رامبو يكون النموذج المثالي لهذه الشيطانية التافهة التي تسيطر على بعض مناحي الأدب ، كما يكون النموذج المثالي لوثنية المراهقة والطفولة التي تطبع عصرا طفولياً بدوره ، أو بالأحرى عصر جيل طفولي بعينه .

ورامبو يكون النموذج المثالي لتأليه الشاعر ، والى هـذه الفئة ينضم الشعراء الرومانسيون وورثتهم الرمزيون .

كما يكون نموذجاً مقبولاً لأسطورة الشاعر الثوري .

وكذلك لوثنية المغامر ، الجرح الآخر الغائر في عصرنا هذا .

ولا شك أيضاً أن علماء النفس قد ساعدوا على انتشار هذه الاسطورة .

أما بالنسبة لاشتراك رامبو في أحداث كومونة باريس ، فهذا ما يشك به الاستاذ ايتيامبل Etiemble ، استاذ الأدب المقارن في جامعة السوربون ، ولقد سبقه الى هذا الشك كتاب آخرون . الشيء الأكيد أن رامبو ، وهو في السادسة عشرة من عمره ، قد توجه الى باريس عندما سمع باندلاع الثورة ، ولكن لا شيء يؤكد أبداً أنه شارك فيها ، وإن كان حقاً قد غناها في أسفاره .

واعتقد أننا هنا لا يمكن أن نأخذ ذلك على الشاعر - فالأغلب أن جيوش فرساي كانت قد قطعت الطرق ، ثم إن عمر الكومونة القصير ، ولربما ملابسات أخرى ، قد أنزلت صدمة عنيفة بالشاعر ، وسارت ثورته على أثر ذلك في طريق غير صحيحة ، تشهد عليها سيرة حياته .

ومهما يكن من شيء فلقد تميزت حياته بالثورة ، وكان بـه طموح دائم إلى التمرد والى الانطلاق نحو الشمس والوحدة والخضرة . وكان بـه حقد وكراهية للتخمين ، كما كان يأنف من المرائين ، وباستطاعتنا القول أن الثورة الاجتماعية والسياسية التي كان يغذيها قد انقلبت في نهاية الامر الى ثورة جمالية .

لقد باركَتِ العاصفةُ يقَظاتي البحرية ..
وعلى الأمواج رقصتُ،
أخفَّ من سِدادَة ..

* * *

وفي قصيدة البحر اغتسلتُ
حيث يهبط أحياناً غريق يفكرْ . ...

* * *

لقد حلمت بالليلة الخضراء وثلوجها الباهرة،
قبلات تصعد ببطء في عيون السحر
كتموجاتِ أنساغ فريدة . .

* * *

لقد شاهدتُ أرخبيلات نجمية
وجزراً .. سماواتها الهاذية
مفتوحة أمام المبحر . .

* * *

فهل في هذه الليالي التي لاقعر لها ،
تنامين منفية
يامليون عصفور ذهبي ،
ياقوة المستقبل !

وفي قصيدته الشهيرة «ألوان حروف العلة» يقول :

أجل ان الشاعر رسام ،
وريشته هي الفرشاة . .

وألوانه حروف العلة المزركشة ..

* * *

يقف أمام لوحاته ، شبيهاً بعراف ،
وبالكلمة يرسم ..

* * *

ولكن كليل النظر ،
ذلك الذي تجمد حسه بالالوان
لن يعرف كيف يلهب انغام الرسم ،
فبين الصورة وبينه يطفو أبداً
حاجز من ضباب ..

* * *

إنه يسمع حرف « الألف » ولكنه لايرى لونه الأحمر
و « الواو » ، لا يستطيع ان يرى بياضها فكر غير مهذب ،
أما « الياء » الصفراء اللماعة كالذهب
فهي ميتة بالنسبة له .
كما انه لايستشف الزرقة العميقة في « الكسرة »...

وهكذا يمضي الشاعر خالعاً الألوان على حروف العلة .. فهي حمراء وبيضاء وصفراء وزرقاء .. والنقاد والدارسون يحارون في شأن هذه الالوان ويجدون في البحث عن تفاسير متباينة ، ومازالوا يقدمون لنا الجديد حول هذا الموضوع .

ويظل رامبو موضوعاً على بساط البحث ، محاطاً بالاتباع اينا حل باشعاره في العالم . وهو مابرح يثير أحكاماً عاطفية ، عنيفة ومتناقضة .

هذا مارأيته ضرورياً لاخذ فكرة عن حياة وأشعار هذا الفتى الذي تسلح بالشعر العبقري أربعة أعوام .. ثم تقدم على درب غريبة بعد ان هجر ، وبالغرابة ، سلاحاً من أقوى الاسلحة .. في طريق الثورة .

بطاقة توصية

حنا مينه

كان قد مضى على تسريحه اربعون يوماً .

ولم يكن قد عثر على عمل برغم مساعيه وتطوافه ، ولم تصدق وعود الواعدين برغم ان بعضها جدي ، وان نوايا اصحابها ليست سيئة تماما .

كان عليه ، كل مساء ، ان يقول لنفسه « غدا » ، وحين يصير الغد امساً ، يظل عليه ان يقول « غدا » ، وينهض باكرا ليبحث عن عمل جديد وليمني نفسه بـ « غد » جديد .

نوري بن فنور ، الساكن حي الاشرفية في بيروت ، والعامل المياوم المسرح من مصلحة الهاتف الآلي ، لم يترك بابا إلا طرقه . كان يغادر بيته قبل ان يستيقظ اولاده لكي يتجنب نظراتهم المتسائلة . فهم يلاحظون خيبته كل مساء ، ورجاءه ، كل صباح ؟ وينطوون على نفس الخيبة ونفس الرجاء .

ويبدو انهم ألفوا هذه الحال في اوقات البطالة .. وانطبعت في اذهانهم لوحة رضوان الشهال « في صبيحة العيد » المعلقة على الجدار . كانت تلك هي اللوحة الوحيدة في البيت . ولم توضع ثمة للزينة ، فالجدران العارية لايفكر احد بتزيينها بلوحة كهذه ، وانما وضعها نوري كما توضع الحجة في رقبة الفرس . . . كانت - باختصار - حجة البيت ، وفيها يظهر عامل يجلس على العتبة في صبيحة عيد ، واضعا كفه على خده ، ومن حوله أولاده ينظرون اليه ، ويعيشون ، مثله ، غربة حقيقية .

الفارق الوحيد ان والدهم لم يكن يضع يده على خده ، وكانت والدتهم هي التي تفعل ذلك ، وهي التي تجلس على العتبة ، ومن حولها صغارها ، بانتظار الوالد الذي ذهب يبحث عن عمل .

وكانت البنت الكبيرة المصابة بفقر الدم على الارجح ، تتجنب والدها في ايام بطالته . . لاتريد ، بشعور غامض ، ان تكون شاهدأعلى قهره في صراعه مع الزمن . . أما الام فلا تقول شيئاً ، لانها تعتبر الاشياء كذلك ابآ عن جد ، بينما الجدة تلوم ابنها لانه « ينطح الصخر » والايام تعزز رأيها ، وقد جاء تسريحه بعد اضراب فاشل اخيراً ، بمثابة الدليل القاطع على ان نوري « ينطح الصخر » .

ونوري لايصغي الى امه ، فهو يجد الامور طبيعية جـــداً : الاضراب الفاشل يعقبه تسريح انتقامي . وقد وفر على نفسه التعب فلم يتعلل بالعودة الى

العمل ، بل وكل محاميــــاً الحصول على التعويض ، ووقع تعهداً بدفع خمسة وعشرين بالمئة اتعاباً، اضافة الى حسميات الضرائب والرسوم ومصاريف المحكمة. وقد أدرك ان التعويض — حتى اذا حصل عليه بعد شهور — لن يصل الى يده الا حسكاً — وهو لايفي الا بجزء من ديونه ، وكل قيمته ، في الوقت الحاضر ، انه ضمانة للدائنين الذين يعرفون ذلك ، وقد ارتضوا ، اشفاقاً او أملاً ، بالاستمرار في تسليم العائلة أقل كمية من الخبز ، مع رفض الطلبـــات الاخرى ، او القبول بالضروري جـــداً منها ، وحتى الضروري صار في أمره خلاف : فالتبغ اعتبره حانوتي من الكماليات ، بينا تساهل حانوتي آخر فلم يخرجه نهائياً من قائمـــة الضروريات .. وصار على نوري ان يدخن وفقاً لاجتهادات الدائنين ، وقد يمر يوم او يومان فلا يدخن أبداً .. اما النقود فلا أثر لها ، وهو مضطر ، شأنه ايام البطالة ، ان يذهب ماشياً الى البرج .

وها هو يمشي .. نهض باكراً ، وسار مجداً .. لم ينتظر قهوة الصباح ، فهذه ايضاً صارت من الكماليات ، والتدخين مع القهوة صباحاً ، يعادل وجبـــة كاملة بالنسبة لمدمن مثله ، ولكن القهوة غير موجودة ، وكذلك الدخان ، والأمل ، وهو كل رأسماله ، في بطاقة التوصية التي يحملها .

شقيق زوجته هو الذي جاءه ببطاقـة التوصية .. رفضها بادئ الامر ، وتحت الالحاح وضغط الحاجة ، وضعها في جيبـــه وقصد السراي منتظراً مجيء الوزير ... مكث من الصباح حتى انتهاء الدوام ولم يحضر .. قيل انه في البرلمان. وفي اليوم التالي ذهب ايضا وانتظر ، ووجد غيره ينتظر . المراجعون كثيرون ، وبطاقات التوصية كثيرة .. حـبر على ورق ، ولكن لا بد منها .. لا بد من الواسطة ، والوسطاء كثيرون ، ففي كل منطقة وجهاء وادعياء وسماسرة ، وكل

هؤلاء يعطون بطـــاقات توصية باستمرار ، يعطونها دينا على حساب الانتخابات المقبلة ، او يبدل عيني من ثمر الارض او الجسد ، ولقاء المال ، فالامر في نهاية المساومة ، يتوقف على العمل المطلوب والعقدة المراد حلهـــا .. وكانت البطاقة التي يحملها نوري مسحوبة على الانتخابات القادمة ، ولان هذه الانتخابات بعيدة ، فاحتمال نجاح التوصية بعيد ، وهــذا مايعرفه ، وقد قاله لزوجه التي اصرت على ان اخاها من « زلم » الوزير ، وانه يعتمد عليـه في المنطقة ، ويكفي ان يقرأ ما في البطاقة حتى يتذكره ، فهو من اكبر الوجهاء هناك ، وكلمته لا تصير اثنتين في السراي .

مطر ربيعي يتساقط رذاذا .. غيمة وتزول ، بـل ان بقاءها مطلوب لتلوين لوحة الربيـع .. والجهة التي تنشرها تشحذ جديدا للشوق الى الصحو والشمس ، ونوري ، فيما مضى كان يحب هذا الرذاذ ، ويسعد بـه منذ طفولته ، ولم يضق بالرذاذ اليوم الا لانه بلل ثيابه المضطر الى البقاء فيها حتى العودة الى البيت .

الماشي على قدميه ، من الاشرفية الى البرج ، لا يسلك طريق السيارات ولا الترام كلها .. يختصرها بنزول بعض الادراج الحجرية . وكذلك فعل نوري ، بل انه دخل بعض الازقة زيادة في اختصار الطريق ، ومع ذلك كلـه سار وقتا طويلا وتبلل بشكل ظاهر ، والمنديل الذي وقى بـه رأسه تنقع تماما ، فعصره ومسح به وجهه ويديه ، ثم عصره ووضعه في جيبه ، ودخل السراي بين جهتين : النفس والجو .

وكالبائعين والشحاذين الذين تصبح لهم ، بحكم المداومة والخبرة ، مواقف معلومة ، تصبح للمراجعين المدمنيـــن مواقف معروفة عند ابواب المكاتب وادراج السراي .. اكثرهم حظا ــ وربما اوفرهم قوة ــ من له موقف ادنى الى

الباب .. واحتلال المواقف رهن بالحضور المبكر ، وكذلك بالمحافظة عليها .

وكالمسافرين في طريق بعيـد ، يتعارف المراجعون ويتبادلون الاخبار والآراء ، ويتطارحون الشكوى ، ويشتمون الدنيا ، وقـد يشتمون الشخص الذي يراجعونه ..

وفي طريقه الى السراي ، اعتزم نوري ان يرابط امام باب الوزير ، فلما وصل وجد مراجعين آخرين قد رابطوا قبله ، وعليـه ان يقف بعيدا كيلا يسد الطريق وينتهره الحجاب . ويمضي الوقت . اخذ عدد حملة التوصيات يزداد ، حتى تشكل جمهور منهم . وقد وقف اوائل الامر وقفة طبيعية ، يتحادثون او يدخنون، ثم تعبوا من الوقوف فاستندوا الى الاعمدة والجدران ، ثم قرفصوا عنـد اقدامها وظل بعضهم يذهب ويجيء ..

وبحلول الظهر ازداد توتر الجميع . فاذا لم يأت الوزير اليوم، وجب عليهم ان يعودوا غدا ، بنفس التكبر وبنفس القلق . لقد كان الامل ، في الصباح ، يعمر قلوبهم ، ومع تقدم النهار غاض ، ودب اليأس وتصاعد .

وفجأة حدثت حركة في الرواق . فتح باب المكتب فهرع اليه المنتظرون وتدافعوا نحو الحاجب ، واستعد كل منهم، شاهرا كتاب التوصية ، او متحسسا عليه في جيبه ، وانجلى الزحام عن لا شيء ... اعطى الحـــاجب شخصا معاملته واغلق الباب ، طالبا من المزدحمين ان ينتظروا !

قال رجل هرم مغضبا :

ـــ الى متى الانتظار ؟ هذا يومي العاشر .. لو كنت من بيروت لهان الامر ، انا من الجبل ، ولامال عندي .. بعت ما فوقي وتحتي والقضية في موضعها، احضر من الصباح وانصرف بعد الدوام ، والنتيجة فالصو .

اجاب كهل آخر :

ــ صاحب الحاجة عبد يا ابني .

ــ ولكني دفعت !

ــ الدفع وحده لا يكفي .. لا بد من طولة البال .

ــ ومن اين تأكل عائلتي ؟

ــ الله لا يقطع بها !

فلوى الرجل عنقه ، وقال كمن يخاطب نفسه :

ــ آمنت بالله . . ولكن عائلتي جائعة ، وحذائي مقطع . . يا هو !! لمن اشتكي ؟

ران صمت على الحاضرين فاعقبه هذا السؤال :

ــ وماذا قال الوزير ؟

ــ ومن رأى الوزير ؟ ارابط من الصباح الى المساء ، ولا ادري متى يأتي ومتى يذهب .

قال واحد من المراجعين :

ــ مكاتب الوزراء لها ابواب خلفية .

فعلق مراجع مزمن :

ــ وابواب سحرية ايضا .. اسألوني انا .. اذا انتظرت على الباب الخلفي قالوا خرج من الباب الامامي ، واذا انتظرت على الباب الامامي قالوا خرج من الباب الخلفي . . يلعبون بي مثل الطابة . . مصيبة .

ــ الوزير موجود اليوم .. لا تقطعوا الامل .

ــ رؤية الوزير لاتحمل المن والسلوى .. تعطيه ، بعد طول الانتظار ،

البطاقة ، فيقول لك : « تعال غداً » وتأتي في اليوم التالي فلا تجده ، وتنتظر من جديد .. تقطع الممشى مئات المرات ، تجلس على الدرج ،تقف حتى تزهق روحك ، تتعب ساقاك فترتكز عليها بالتناوب ،تفقد صبرك وقواك حتى تكاد تنهار ، وبعد هذا كله ، واذا استطعت ان تكلمه ، يقول لك : « اذهب الى فلان » وتذهب الى فلان فيحيلك الى علان ، وعلان الى علان .. وتيأس فتترك القضية ، اوتعود لرؤيته من جديد .. هذه ثالث مرة أراه ، وظني انها ليست الاخيرة .. تفو على هذا الزمن ... صاحب الحاجة عبد من حق !

انكمش نوري في مكانه دون ان يفتح فمه .. استشعر اهانة بالغة وهو يسمع عبارة « صاحب الحاجة عبد » .. انه ليس حراً ولا فائدة في الانكار ، ولا في التساؤل كيف ومتى استعبد .. هو يعرف السبب ، ومن أجله أضرب وسرح ، ومن أجله يجب أن ينظم اضراباً آخر ، أو يكافح بطريقة اخرى ..

وفيما نوري يفكر ، حدث مد وجزر بين المراجعين ، وعلت الضجة ، وتراكض الناس ، وتسمر هو في مكانه .. لم يستطع مجاراة الآخرين في حركاتهم وتوسلاتهم التي تتنافى مع الشكاوى والشتائم التي أرسلوها منذ قليل ، تحول كل مافيهم الى نداءات استعطاف وكلمات نفاق وتذلل ، وارتفعت ايديهم بالرسائل وبطاقات التوصية والمعاملات ، فتشكل مايشبه الأجمة من الورق الابيض فوق الرؤوس .

كان الوزير المستعجل قد خرج من مكتبه ، يتقدمه الشرطي المرافق ويلحق به الحاجب ، وكان وهو يسير يكلم هذا ويجيب على تملق ذاك ، ويعطي وعوداً على الجانبين ، ويعطيها الى وراء ايضاً ، والشرطي المرافق يفتح له الطريق والحاجب يلفت نظره الى بعض المراجعين ، والموكب يتقدم نحو درج السراي

الخارجي ، واجمة الأوراق البيضاء تتحرك ، والتدافع يشتد .. حتى اذا بدأ الوزير يهبط الدرج ، ولم يبق من أمل في الوصول اليه إلا بلوغ سيارته والمرابطة حولها ، بادر بعضهم الى قفز الدرجات ، وانتهوا الى السيارة فتحلقوا حولها ، وفتح السائق الباب ، فاندفع الوزير الى جوف السيارة وانزوى في طرف المقعد الخلفي ، فامتدت الرؤوس والأيدي من النوافذ ، وعاد السائق الى مكانه ، وراح الشرطي المرافق يستحثه على الانطـــلاق ، ودار المحرك والمراجعون يحيطون بالسيارة ، والوزير يرد من الداخل : « غداً .. طيب .. سنرى .. فهمت .. » والحاجب ينتهر المتجمعين ، والمرافق يأمر السائق : « امش ! خلصنا » .

ومشى السائق بصعوبة .. كان عليه أن يشق طريقه بين الأجسام ، ومضت السيارة وبعضهم لايزال معلقاً بها ، وأسرعت فركض المتعلقون بالنوافـــذ ، ثم تراخت الأيدي ، وارتد المراجعون واحداً اثر آخر ، وتفرق الجمع ، فسار كل في الاتجاه الذي هو موليه .

كانت بطاقة التوصية لاتزال في يد نوري .. هو ايضاً تحرك مع الموكب ، من باب المكتب الى باب السيارة ... تحرك صامتاً ، كئيباً ، كأنه يخوض في مستنقع من القرف والكراهية ، وقد قرر ، وهو ينفصل عن الموكب الخائب ، الا يعود في اليوم التالي ، ولا في الذين بعده .

ونظر في بطاقة التوصية والسيارة تبتعد ، ورأى الوجوه وقد غاض أملها وعاودتها تكشيرة السخط ، وتذكر قولة القائل : « صاحب الحاجة عبد » وأبصر عبيد الحاجة وهم يتفرقون ، ويدبون كالنمل على أرصفة الشوارع ، فامتلأ بالغضب عليهم وعلى نفسه وعلى بطاقة التوصية ..

واتجه بهدوء نحو صندوق القمامة ..

هبوط أورفيوس

الى العالم السفلي

عبد الوهاب البياتي
- القاهرة -

صلواتُ الريحِ في آشورَ ، والفارسُ في درع الحديد
دون أن يُهزَمَ في الحَرب ، يموت
ويُذرى في الدياميس رماداً وقشور
تحت سور الليل والثورُ الخرافيُّ يطير
ناطحاً في قرنه الشمسَ التي علّقها الكاهنُ في سقف الوجود
والمغنون شهود
والى النار التي أوقدها الرعيانُ في الأفق سجود

– مدنٌ تُولدُ في المنفى وأُخرى تحت قاع البحر أو قاع
لياليها تغور
وينام الناس في أسحارها دون قبور
كالعصافير على حائط نور
وأنا أحملهم فوق جبيني من عصورٍ لعصور
أرتدي أسمالهم ، أنفخ في ناي الوجود
– نزفتْ كلُّ جراحاتك ، حتى الموت ، في فجر السلالات وفي عصر الجليد
فلماذا أنتَ في الكهف وحيد ؟
ترسم الثور الخرافيّ على الجدران بالنار ، وتلتف بأسمال الشريد
حاملاً خصلةَ شعر الشمس تبكيها وتبكي المستحيل
حالماً عبر الليالي بالرحيل
وبشطآنِ عصورٍ يُولد الانسانُ فيها من جديد
– ولماذا أنتَ في المنفى مع الموت وأوراق الخريف ؟
ترتدي أسمالهم ، تَبعث في كل العصور
باحثاً في كُومِ القشّ عن الأبرة ، محموماً ، طريد
تاجُكَ : الشوكُ ، ونعلاكَ : الجليد
– عبثاً تصرخ ، فالليلُ طويل
وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

- كلما نادتك عشتارُ من القبر ومدتْ يدها ، ذاب الجليد
وانطوتْ في لحظةٍ كلُّ العصور
واذا بالليل ينهار ، وتنهار السدود
واذا بالميّت المُدْرج في أكفانه يصرخ كالطفل الوليد
بعد أن باركه الكاهنُ بالخبز وبالماء الطهور
- آه ما أوحشَ ليلاتي على أسوار آشورَ مع الموت
وأوراق الخريف
وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد
ميتاً أُبعثُ في درع الحديد
- أيها الثورُ الخرافيُّ الذي فوق دخان المدن الكبرى يطير
أيها النورُ الشهيد
عبثاً تصرخ ، فالعالم في الأشياء والأحجار واللحم يموت
والصبايا والفراشات وبيت العنكبوت
والحضارات تموت
- عبثاً تُمسك خيطَ الفجرِ في كل العصور
باحثاً في كُومِ القشّ عن الأبرة ، محموماً ، طريد

ميسون

سليمان العيسى

مسرحية شعرية قصيرة .. انتزعها الشاعر من فترة الحروب الصليبية .. بطلتها فتاة عربية اسمها « ميسون »

المكان : دمشق .

الزمان : اوائل القرن السابع الهجري .

اللوحة الأولى :

« دار عربية قديمة .. تتوسطها حديقة مزدحمة بالأشجار .. ميسون وشقيقها أسامة في حديقة الدار .. والى جوارهما تنتصب شجرة نخل باسقة .. »

ميسون : « وهي ترمي النخلة بنظرة خاطفة من حين الى آخر »

عطشى .. كأنَّ جذورَها

في الرمل مازالت تقيمُ

كبوتٌ ، وطالت بأسامَ ،

ولم يغيرْها النعيمُ

أوراقُها ، وشموخُ غُرْ ــ
بتها ، ويرتعش النسيمُ

يخشى إذا مالت ذُرْا ــ
بتُها ، وتَنْهره النجومُ

وكأنَّ في نظراتها
« تلتفت إلى أخيها متسائلة »
أوَ تعرفُ الشجرَ الهمومُ
« تعود إلى شرودها مواصلة نجواها »

الكبرياءُ برودةُ الـ
قمم السحيقة ، والكلومُ
الكبرياءُ ..
« في شيء من الانفعال »
ليحملِ الصحراءَ والريحَ اليتيمُ
إني تعبتُ .. سقيتُها
حتى مللت ..

أسامة : « في شيء من الدهشة »
سقيتِ ماذا ؟
ومللتِ ماذا ؟
« في دعابة ساخرة »
حملتْ جَناحيْ غيمةٍ

ميسونُ ، وانهمرتْ وَذاذا

أصبحتِ شاعرةً ، وحقّ العشبة الزرقاءِ
والأرج المنمنمْ

أصبحتِ شاعرةً .. تقولُ ،
فلا يكادُ الصحوُ يفهمْ

ميسون : « في شيء من الجد »

يغارُ الساعدُ المفتولُ
من إيماءة الفستق
أحب الشعر ، قل ماشئتَ ،
ياعوداً بلا ورقِ
خذِ البستانَ ..

« مشيرة إلى الحديقة »

خذ شجرَهْ
وكلَّ ثمرَهْ
وضُمّ إليكَ كلَّ جذوعه النضرهْ
ودع لي كنزَهُ المهدور ..

« ترنو إلى الأفق البعيد »

دع لي رفّةَ العبقِ

أسامة : « يغير من لهجته »

لاتغضبي يايمامةَ السَّحَرِ

الشعرُ إرثُ السماءِ للبشرِ
سألتُ عن غُربةٍ وظامئةٍ
ودفقةٍ حلوةٍ من الصُورِ

وكبرياءٍ تعيش باردةً
على الذرى ، في مطارح البصرِ

غامتْ عليَّ الرُؤى منمنمةً
فغاب ما تنقلينَ من خبرِ

« كأنما يعتذر .. »

لا تغضبي .. ما خلت ضلوعُ فتىً
للشعرِ من لمسةٍ ، ومن وترِ
هي الزُنودُ الشدادُ من حجرِ

« مشيراً الى زنديه .. »

لكنّما تخبّأ الينبوعُ في الحجرِ !
ماذا تريدين ؟

ميسون : « من غير ان تلتفت اليه . »
في ذوائبها
أسى يتيمٍ ، وصمتُ منكسرِ

أصوات : « غير مرئية .. »
تتحدثُ عن نخلةٍ
تتحدثُ عن نخلةٍ

دعها تتحدثُ عن شجره
عطشى ضَجِره

تسقيها .. تسقيها أبدا
ويزيد كآبتَها بَردى
النخلةُ أضجرها المثوى
النخلةُ لاترْوى ..

لمَ لاترْوى ؟
لمَ لاترْوى ؟
ميسونُ تجهلُ ذاكْ
والنهر العابرُ يجهل ذاكْ ..
يا أرضُ انشقّي عن سِرِّكْ
قولي لهمُ ما في صدرِكْ ..
النخلةُ تَشْرَقُ بالماءِ
الملح الأسودُ في الماءِ
وستذبُل حتى الموت غدا
لن ينقعَ غُلّتَها بَردى

الملحُ الأسودُ يَسقيها
الملح الأسود يَرويها

وستيبَسُ أرضٌ حملَتْها

حملتْ أقدامَ الغرباءِ

ميسون : « في شيء من الضيق »

مطرٌ يزيدُ حديقتي غمّا

لو أننا لم نعرفِ الهمّا !

أسامة : « كمن يهم أن يلقي درساً »

تتشبثينَ بكل غائمةٍ

في الأفقِ تطفىءُ فوقكِ النجما

للهو انتِ ، وللحياة ، فما

أغناكِ يا عصفورتي عمّا ... !

ميسون : « مقاطعة »

للهو ، للحياةِ !

من يكره الحياةَ ؟

أحبها كالوردِ ، كالصباحْ

كخفقةِ الجناحْ ..

كنخلتي التي تطيرُ نهبةَ الرياحْ

لو أنها تضحكُ للرياحْ !

« تنصرف نحو البيت ، وهي تلقي هذه الكلمات.. يتابعها أخوها بنظراته وهو في مكانه..حتى تدخل الدار..» .

★ ★ ★

من أيام امرئ القيس

محمد عمران

« ضيعني أبي صغيراً ،
وحملني دمه كبيراً . »
— امرؤ القيس —

... وحين لاتبقى معي سحابه
يحضنني هجيرْ
فوق سرير الرملِ . والنحابه
وسادتي . والجندب السمير
أدخل في الجنادبْ
أصير ساق جندبٍ ،
جناح جندبٍ . أصيرْ
نهراً من الجنادبْ

* * *

وحينا أغفو ، واستفيقُ
تفجأني أفعى على ذراعي
ملتفة ، ورأسها الصديقُ
يُومىء للأفاعي
يزدحم الطريقُ
بهن . ثم أصحو
فتبسم الأفاعي
وألمح السم الذي يفحُّ !
تحملني الكآبة
في جزر الأجساد ، أستبيها
أقول : ألقي غربتي عليها
وكلما خرجت من جزيره
محملاً من وهمها ، اكتشفتُ
أني أسبي جسدي ، وأني
انفق ما كنزت
في رحلتي الفقيره
وتضحك الجزيره ..

* * *

تسرج لي الكآبه
مُهراً :

« فيا خزائن البراري
تكسري . تفتحي ياوردة القفار
وأطعميني نشرك الوحشيّ . أطعميني
من لحمك الناري . واحرقيني
وقطوي وعرك في شرابي
وحشك في شرابي .. »

أعود :

« هذي كندة وساده
متكأ ، كرسي
الزمن المنسي
للكوكب الغافي على القياده »

أعودُ :

« هذي كندة قصيده
في رحم الزمان
تسأل عن لسان
عن لغة جديده
تحملها للأرض . عن نبيّ
يغسلها بصوته المضيّ »

حاملاً أرض وجهكَ ياكوكب الصحارى الحزينه
حاملاً وملها كتابا
ومسافاتها الطعينه
غاضباً ، مازقاً حجابا
عن نبوءاتها الدفينه
راحلاً في تضاريسها ، في مداراتها الحزينه

* * *

تحملني الأرض إلى سريرها . ننامُ
في غرفة النهارِ
نحبل بالدواري
يولد صرصار بلا جناحِ
من رحم الرياحِ
نذبح ما ولدنا
نبحث في بكارة الصباحِ
عن نجمةٍ تولدُ ،
عن كناري . .

ثم يناديني من الشمس صوتٌ :

« شاخ سرير الحب . صارت عجوزْ
أرضكَ . ثدياها
طميٌ . وفخذاها
لحم من الطين ، وأفق يموتْ »

أحتضن الصحارى ،
« يارحماً لم يهترىءْ »
أضاجع الصحارى
لعلها تحبل بالمهارى
لعل ناراً ، نجمة ، سحابهْ
تولد من ربابهْ
أهزه ، سريرها الآتي معي ، أغني
لكوكب النار الذي يجيءْ
وحينا يشتعل البرق الذي يُضيءْ
يرتفع الغطاء عن ذبابهْ
فارشةٌ جناحها سحابهْ

* * *

يا بلادي

معلّى الصارم

يا بلادي إن يغصب الحقُّ يوماً
فعلى السيف وحده استردادُه
وعلى السيف وحده يرفع المجدُ
وتبنى أركانُه وعماده
الشباب الأبيّ يستصغر الخطـ
بَ ويستحقر المنون جلادُه
وثبات يُحمى بها الوطن الغا
لي وتزهى رعانه ووهادُه
يتغنى بها الزمانُ قصيداً
ساحراً يسكر النهى إنشاده

يا بلادي . وخير مـا يعشق المر

ءُ ويهوى - ولايُلامُ - بـلاده

حسب هـذا السكون يغمر نفسي

وظـلام الأيام يطغى سواده

إن تاريخنـا على جبهـة الد

هر سجّلُ ، ذوبُ الضيـاء مدادُه

حملته الأجيـال من أمم الأر

ض وتاهت بعـزه رُوّاده

إنه بدعة الزمـان على الدُنيا

فـذا يعرب وذي أمجـادُه

وأرانا من بعـده نسنـد الأ

مرَ الى « مجلس » يشيع فساده

تتجلّـى المـداورات وتزدا

دُ على حقنـا به أحقـاده

قد صـبرنا على البليّـة حتى

قتل الصبر في الرجال نفـاده

وعشقنا السلام والأمـنَ حتى

أنكر الجفن في المنـام رقادُه

فمتى يرجــع « المثنى » بشيبا
ن ينــادي فتستجيب جــداده
ومتى تضحـــك الثغور لنصر
عــربي تجمّعت آحــاده
أعربت عن وُجُومها زمن الحر
ب وجفت في وجهــا أوراده
ماسقتهــا الا عيون المعــالي
مذ جفاها من الغمام عهاده

حديث مع
جاك بيرك

- سارتر عبقري ، غير أنه خال من الحكمة السياسية
- موقف اليسار الفرنسي من القضية العربية

ماجد صالح السامرائي
— بغداد

زار بغداد في تموز هذا العام ، بدعوة من جامعتها ، المفكر الفرنسي الكبير وصديق العرب الأستاذ جاك بيرك ... وقد اغتنمت فرصة وجوده في بغداد فسجلت معه هذا الحديث .

وحين تحدثت معه وجدت نفسي أمام عقل مفكر ، غزير ، ورجل يتحدث بعمق ... أدهشتني فيه أشياء كثيرة ، أبرزها لغته العربية ، وفهمه العميق للتراث العربي ، وإعجابه بهذا التراث ، وتحليله له تحليلاً دقيقاً ... وهو في هذا يقول : إننا حين نقرأ تراثكم نبصر بأعيننا أشياء قد تكون خافية عنكم .. والعكس صحيح أيضاً ...

و « بيرك » رجل محب للعرب ، مناصر لقضاياهم .. وعندما سألته متى بدأ مع الفكر العربي ، قال : « منذ ولادتي .. لقد ولدت في الجزائر من أصل فرنسي .. »

دعم متواصل!:

وقد شكل الأستاذ بيرك مع عدد من المثقفين الفرنسيين في باريس جمعية لمناصرة العرب والدفاع عن قضاياهم، وإيضاح مايتعلق بها للرأي العام الغربي..

يتحدث بيرك عن هذه الجمعية، فيقول:

— اننا في بداية الأمر كنّا قلائل نجابه الموجة الشعواء التي أثارتها الدعاية الصهيونية العالمية ضد حقوق العرب في فلسطين.. فصار ما صار من المناظرات في الصحف والاذاعة، اشتركت أنا وغيري فيها.. وقد انقسم المثقفون الفرنسيون حينئذ الى قسمين كبيرين، برأس أحدهما جان بول سارتر، والآخر نحن.

ثم اخذت الحكومة الفرنسية موقفها الشريف من القضية، وابتـــدأ الشعور العام بتردد، ثم يميل الى العرب بعد ماشهد الاحتلال والآلام التي يتحملها الشعب المحتـل أرضه.. والشعب الفرنسي متحسس لمثل هذه الآلام، لأنه عاناها من قبل...

وأستطيع الآن أن اقول: ان الشعور العام في فرنسا اخـــذ طريق التساؤل الموضوعي، والإنصاف في قضية فلسطين.

موقف اليسار الفرنسي:

● **وما هو موقف اليسار الفرنسي من القضية العربية؟ وهل جرى تغيّر في نظرته اليها بعد نكسة الخامس من حزيران؟**

— إن اليسار الفرنسي يتكون من فرق كثيرة.. منها الماركسية، ومنها اللا ماركسية.. منها الشيوعية والاشتراكية، ومنها ما يتفق مع النظام الحالي.. وقد اتخذ اليسار الماركسي — في الغالب — موقفاً كريماً نحو العرب،

مع أن فئة سارتر، أو ما أستطيع تسميتهم بـ « المتطرفين البرجوازيين »، قد مالوا، بشكل او بآخر، الى نصرة الصهيونية.

.. وسارتر:

وعن موقف سارتر الأخير من القضية العربية تحدث فقال:

– أعرف جان بول سارتر منذ زمان، وكنا نناضل سوية في وقت القضية الجزائرية، وهو رجل عبقري، واعتبره اكبر ممثل للمثقفين الفرنسيين من هذا الجيل، غير أنه خالٍ الى حد كبير من الحكمة السياسية. فقد تأثر بالدعاية الصهيونية التي تعلق أهمية كبرى على ما أصيب به اليهود في الحرب العالمية الثانية.. ولكن سارتر لم يستطع أن يحلل الموضوع ويميز بين المسؤوليات.. نعم اليهود الاوروبيون تألموا كثيراً زمن النازية، ولكن ليس عرب فلسطين هم المسؤولون عن ذلك.. ومن الغريب أن يوجه نحو العرب نوع من الانتقام، او القصاص، لأجل ما ارتكبه هتلر في زمن آخر، وفي بلد آخر.

مفارقة كبرى !!:

ان هذه لمفارقة كبرى في قضية فلسطين.. ولكن على اخواننا العرب مسؤولية كبرى في عدم محاولتهم إقناع العالم بالحقائق الواضحة للرد على مثل هذه السفسطائية.

ومع الأسف الشديد: ان الدعاية العربية اقتصرت، في غالب الأحيان، على إقناع نفسها اكثر مما اجتهدت في اقناع الغير، مع ان اقناعك نفسك لا ينفعك، بل ينفع إقناع الغير.. وهذا ما حاولت القيام به من خلال أحاديث كثيرة، وكتابات تُرجم البعض منها الى العربية.

قلق .. وبحث عن الذات :

• أستاذ بيرك .. كيف تنظر الى الأدب العربي المعاصر ؟

ـ الأدب العربي المعاصر ، في ذهني ، بحث عن الذات اكثر منه انجاز فني متكامل منسجم .. ومن هنا قيمته ، ومن هنا خيبته ، لأن هذا التعريف يقتضي اهمية الشهادة التي يشهد بها هذا الأدب على المجتمع العربي القلق ، وكذلك على المجهودات المتنوعة التي يبذلها فينجح البعض منها ، ويخفق البعض الآخر .

كلمة « القلق » تبدو لي من الاشارات ، او من الشعارات الكبرى التي تهدينا الى فهم هذه الظاهرة .. فما هو القلق ؟

إنك لو تصفحت « لسان العرب » تجد ان القلق مابين السيف وغمده .. مـــابين السرج وجسد الفارس .. او كما قال الشاعر ذو الرمة ، مابين الثوب وخصر المرأة ...

فكذلك القلق المعاصر ، يعني عدم الانسجام مـابين الروح والمجتمع .. مابين الفكر والعمل .. مابين الشكل والموضوع .. مابين الأمل والواقع . وعلى هذا نستطيع ان نقول : ان الأدب المعـاصر أدب قلق يشهد على مجتمع قلق . . وقد كنت من الأوائل الذين لفتوا نظر المفكرين الاوربيين الى هذه الظاهرة .. فكتبت قبل خمسة عشر عاماً مقالة عنوانها « القلق العربي المعاصر » . . .

وكما سبق الكلام .. فمن هنا النجاح ، ومن هنا الإخفاق . . . فمن النجاح ، كما أظن ، ان يتوصل العرب الى شعر متجدّد يجمع بين الأصالة العربية والعالمية . وباستثناء شاعر واحد ، فكل هؤلاء الشعراء عراقيون .. والاستثناء هو علي أحمد سعيد (أدونيس) ، الذي أعتبره من أقوى الشعراء الحاليين .. ولعلني أميل إليه اكثر من اللازم لأنه من تلامذتي .

الأدب كشهادة :

أما في القصة ، فيرى الأستاذ بيرك ان العرب لم يحققوا حتى الآن ماحققوه في الشعر .. ويقول :

– لقد قلدوا القصة الاوربية اكثر مما أبدعوا واستنبطوا ، وسر ذلك في كلمة « الاستنباط » لأن اللغة العربية هي المرجع الأكبر .. والاستنباط هو انبثاق الماء من أغوار الأرض، وكذلك الأصالة تنبثق من أغوار الروح والمجتمع.. ولكن هل يطبق هـــذا على من شئت من أصحاب القصة الطويلة او القصيرة من العراقيين او المصريين ؟

أترك الجواب لك ..

أما المسرحية ، فهي ، في ذهني ، من الميادين الأكثر حيوية ، وخاصة في مصر .

بجانب هـذا ، فان البحوث الاجتماعية والنقدية والتاريخيـة تتسم بتقدم مستمر ...

وخلاصة القول .. إني لاأقصد قيمة الأدب العربي المعاصر على قيمته كشهادة اجتماعية .. بل انه يتعدى تلك القيمة .. وله قيمة أدبية لاتزاحم ، وهو يسعى الى كسب موقع مرض بين الآداب المعاصرة .

فكر .. وقضية :

● **وهل ترون أن الفكر العربي قد لعب دوراً إيجابيـــاً بالنسبة للقضايا العربية الراهنة .**

– أنا من المؤمنين بدور المثقفين ، وخاصة في المجتمعات التي تبحث عن

مصيرها وعن تكوين جديد لذاتها .. فالمثقف يمتاز عن غيره من المواطنين بخصلتين: أولهما إحساسه بأدق سمات التطور، وثانيهما قدرته على تحليل الظواهر.. وأضيف الى ذلك قوّته التعبيرية أيضاً ..

ففي العالم الحديث نشاهد انفصالاً متزايداً مابين التقدم التكنولوجي والتكوين النفسي الاجتماعي . والمثقف هو الذي يحسّ اكثر من الآخرين بهذا الإنفصال ويعبّر عنه .. فهو الذي يستطيع تحليل الداء ، ومن هذا التحليل لعلّه يستنتج الدواء .

والمثقفون ليسوا بطبقة ، كما نعبر عن طبقة العمال مثلاً .. بل هم وظيفة المجتمع .. إنهم ينتمون الى سائر الطبقات الأخرى . ولعلّ البعض منهم ينتمي الى البرجوازية ، والبعض الآخر إلى العمال .. وما داموا يقومون بوظيفة المثقف، فلهم دور فعال في المجتمع .

أستطيع أن أوافق هؤلاء واستنكر أولئك .. غير انهم مثقفون .. كلهم مثلي .. فلا بدّ أن أعتبر رأيهم وعباراتهم بما فيها من الدلالة الاجتماعية .

وصية الى المثقفين العرب :

● **في كثير مما كتبت دعوت إلى فكر عربي تحليلي .. فمن أين ترى يجب أن يبدأ المفكرون العرب لتحقيق هذا العنصر فيما يكتبون ؟**

— وصيتي الى المثقفين العرب كأصدقاء، ان يتعمقوا في العلوم الاجتماعية فهي التي تمكن المثقف ان يحلل ظاهرة ما .

ووصيتي الثانية التعمق في التبادل الفكري مع الخارج ، لأن الأصالة لاتحقق بالانزواء ، بل بالتطلع والتفتح .. وهذا يقتضي التعمق في اللغات العالمية .

● قرأنا انك ترجمت بعض الشعر العربي القديم الى الفرنسية . فهل لك أن تحدثنا عن ذلك ؟

— من الغريب أني ترجمت معلقة امرىء القيس بشعر فرنسي حر ، وقد جاءت هذه الترجمة دقيقة اكثر من أية ترجمة سبقتها . لقد حققت معاني الكلمات مستعيناً بلسان العرب ، وبما كتب عن المعلقة من الشروح .. وبعـد ذلك قدمت المتن الى كتاب وشعراء ونقاد فرنسيين ليست لهم علاقة بالشرق ، وليست لهم معرفة بامرىء القيس او الجاهلية ... وسألتهم سؤالاً بسيطاً : هل هناك شعرية ؟ فأجابوا بالاجماع : ان هناك شعراً من أقوى الأشعار التي قرأوها في الآداب العالمية المختلفة ...

وسأعيد نفس التجربة مع ذي الرمة .

● وماهو الشيء الذي أثار انتباهك في الفكر العربي ؟

— إن الحضارة العربية جمعت وتجمع حتى الآن ، الى حد كبير ، فهم التعالي ، وذوق الطبيعة . وهذا واضح عند الجاهلية ، وواضح ايضاً في سلوك أي عربي قح ، وهو ماانجذبت به ، وجعلني من اصدقائكم .

حركة اليسار الجامعي في ألمانيا الغربيّة

انطون شاهين

هل يتيه الجامعيون الألمان في سباسب الفوضوية ؟ هل امتصتهم روح العدمية فلبثوا في كهوفها وتناسوا كل سلطة قائمة ؟ هل يقتلون الوقت ، لامنتميين ، حالمين في ظل الكينونة ، غير طامحين مع حركة الصيرورة ، وأرضهم ، المجزأة الأوصال كبلادنا العربية ، تقف وجهاً لوجه أمام معسكرين متناقضين : مادي ومثالي ، اشتراكي ورأسمالي ؟! كلا . إنهم يشعرون بمسؤولية ماملقاة على عاتقهم . إنهم يتمردون ويثورون .

ان مظاهرات الطلاب تعم كل مدينة جامعية سواء في أوروبا أو أميركا أو اليابان . ويتضح لنا في كتاب الصحفي الألماني كاي هرمان (Hermann)[1] أن الحوادث الأخيرة في برلين الغربية وفي الجامعات الاخرى بألمانيا الاتحادية ليست عبارة عن عمل معاكس ضيق الأفق تقوده أقليـــة اتخذت من النقد الصارخ لها مذهبا ، اذ نرى سلسلة الحوادث تتتابع من مدينة برلين إلى لندن وزوريخ وباريس حتى باركله . وسأركز هنا على عرض موضوعي لآراء كتلة اليسار الجامعي بألمانيا الغربية وتحليل أفكارها ، لكونها نواة الحركات الأخرى.[2]

فما هو المنبع الحقيقي لحركة اليسار الجامعي ؟ ما هي أفكارهم ؟ هل هم حقاً يمثلون طبقة صراع في الصراع الطبقي ؟ ما مدى تأثيرهم على مجرى السياسة ؟

• المنبع الحقيقي للحركة

لا بدّ من إلقاء نظرة على الفلسفة الماركسية وعرض مبدأين أساسيين منها ، لأن هذه الفلسفة هي القاعدة الأساسية لانطلاقهم ؟ وفي الواقع فان الاشارة إلى هذين المبدأين ضروري لكونهما يكوّنان بذرة التفكير المادي ، هذه البذرة التي نمت وانتصبت شجرة نظام فكري متين ، وأضحت على حـــد تعبير سارتر « كفلسفة لا يعلى عليها في وقتنا الحاضر »[3] وينطلق فكر اليسار الطلابي الفتي من هذين المبدأين بنوع خاص :

---

(١) Kai Hermann : Revolte der Studenten Berlin 1967 (المصـــدر الأساسي في البحث) .

(٢) ان الاتحادات الطلابية الألمانية عديـــدة وأخص بالذكر SDS وهي أكثر الاتحادات تنظيماً وتلعب دوراً هاماً في نشر الوعي وبث روح التمرد ، فروعها في كل الجامعات، عدد المنتسبين إليها قليل، وتدعى بالعربية: العصبة الاشتراكية للجامعيين الألمان .

(٣) J . P . Sartre : Critiqu de la raison dialectique .

آ ـ الطريقة الجدلية (Die Dialektik)

ب ـ نظرية البنية التحتية (Der Unterbau) والبنية الفوقية (Der Uberbau) في المجتمع.

الطريقة الجدلية :

انطلق ماركس من أفكار الفيلسوف الألماني فويرباخ (Feuerbach) وأوغست كونت (Comte) ، وجابه المثالية الألمانية ، وحطم تعاليها ، ونقد نظامها الفلسفي المبني من ظلال الواقع وليس من الواقع الحقيقي ذاته ، وتغلب على النقص الجذري في ديالكتيك هيغل . إلا انه قد استعار من فلسفة هيغل النموذج العقلاني لا المحتوى الفكري لمذهبه : أي الطريقة الجدلية .

طبق هيغل مبدأ الجدلية على تطور الفكرة ، على الوعي ، الفكرة هي التي تتطور من حالة إلى أخرى . ماركس حاول ملأ القالب الجدلي عكس استاذه هيغل ، فكانت نظرته الاساسية للعالم نظرة مادية بينما كانت لدى هيغل نظرة مثالية . وعبقرية ماركس تكمن بأنه أدار عقرب الطريقة الجدلية ١٨٠° فأصلح من أمرها على حد تعبير الماركسيين ، بقلبها رأساً على عقب ، وهكذا اصبحت تقف على أقدام ثابتة ، بينما كان رأسها في البـــدء متجهاً إلى أسفل.[١] ويكتب ماركس في كتابه رأسمال : « لقد كان الفكر بالنسبة لهيغل خـالق الأشياء الحقيقية ... أما بالنسبة لي فان الأشياء الفكرية ليست سوى أشياء مادية قد استحالت وتوجت في رأس الانسان»[٢] فالوعي هو « نتاج مادة عالية التنظيم »[٣] ودون مادة لا يمكن وجود وعي .

---

(١) Fr. Engels : Aryi Duhring - Berlin 1953 . s . 27 f .

(٢) K . Marx : Kapital, Nachwort 2 , Aufl .Leipzig 1929 . S . 10

(٣) بودوستنيك وياخوت : عرض موجز للديالكتية المادية . موسكو . ص٢٩

ونشاهد أن وجـــه التاريخ أبداً في تغير ، وعجلة الزمان تمر على أمم وحضارات مختلفة بادت وأخرى سادت ، فما هو مصدر هذا التغيير : إنها التناقضات الداخلية . هكذا عثر ماركس على « النواة العقلانية »[1] الكامنة في المذهب المثالي . ويعود لماركس الفضل الأكبر في تطبيقه هذه الطريقة على التاريخ البشري، ومحاولته تفسير الحوادث، فيه وفهم المستقبل أيضاً على أساس ديالكتيكي. ونرى أن الخطوات الكبرى الجدلية لتطور التاريخ : المذهب الرأسمالي كقضية (these) ودكتاتورية العمال كنقض للقضية (Antithese » تتلاقيان في المجتمع الخالي من الطبقات كتأليف (Synthese)[2] .

نظرية البنية التحتية والبنية الفوقية :

يرتبط بالجدل المادي الدراسة حول البنية الفوقية والبنية التحتية في المجتمع ارتباطاً وثيقاً . فقد لاحظ ماركس، وكان معلمـــه الأكبر التاريخ البشري وتطوره ، بأنه ليس الأفكار بل هي العلاقات الاقتصادية وظروف الانتاج التي تكون أساس النظام الاجتماعي وبالتالي تحدد مجرى التاريخ ، فما يكون التاريخ هو تعاقب الصراع الطبقي . ونجد انجلز ، صديق ماركس ، يكتب : « إن بنية المجتمع الاقتصادية هي البنية الحقيقية التي بواسطتها يستطيع المرء تفسير البنية الفوقية بأجمعها تفسيراً عميقاً ، سواء مؤسساتها القانونية والسياسية أو أي طريقة من طرق التفكير الديني والفلسفي فيها لكل عصر تاريخي »[3] .

هكذا نصل إلى الاستنتاج المنطقي القائل إن العلاقات المادية - أو البنية التحتية - لها طابع الأولوية وطابع التحديد ، تحديد البنية الفوقية . من تربة البنية

---

(١) نفس المصدر ص ٦٠ .

(٢) يقال أيضاً : أطروحة - طباق - تركيب .

(٣) Fr. Engels : « Anti - Dühring. s 30

المادية التحتية تتعالى ثمار البنية الفكرية الفوقية .والصراع الطبقي بين الكادحين والمستغلين ، بين المالكين وغير المالكين بين المسيطرين والمسيطر عليهم ، ينشأ بسبب ضعف أو تضخم اقتصادي ، أي من البنية التحتية للمجتمع .

اذا ما نظرنا نظرة عميقة نجد أن الانسان هو من صنع الشروط الاجتماعية ، أو كما يقول ماركس في أطروحته السادسة لفويرباخ « ككل Das ensemble ناتج عن الصلات الاجتماعية(١) » إلا انه من الضروري أن ندرك أن هذه الشروط الكائنة في المجتمع والتي تساور الفرد إنما هي من صنع الانسان ذاته . هنا ينعتق الفرد من ربقة الضرورة في التاريخ ليعانق حرية الفعل ، حرية التغيير ، وحاملو لواء الثورة هم طبقة العمال ، وهذه الطبقة وحدها ، ونجد هذا الرأي المدرسي واضحاً في كتاب « أصول الفلسفة الماركسية » : « لا يمكن القيام بثورة اشتراكية دون طبقة العمال »(٢) .

ان افكار اليسار الجامعي وخاصة في برلين تتناقض بعض الآراء الماركسية : ماذا يرغب اليساريون الجامعيون الألمان ؟ ماذا يجول في خلدهم ؟

• تفكير كتلة اليسار

إن جذور حركة اليسار الألماني تكمن في مجتمع لا يعرف الديمقراطية الحقة ، ولا يقيم لها وزناً ، مجتمع قناعه حرية مزيفة . ولهذا نسمع رودي دوتشكه (Dutschke) رائد الحركة الطلابية ، ينادي « بالتخلص من مجتمع مكبوت يجري خلف رأسمالية قد فات أوانها . » ومعظم هذه الآراء التي توصف ظاهرياً من

---

(١) K. Marx : Texte zur Methode und Praxis II Hamburg 1966 . s. 191.

(٢) Grundlages der Marxistischen philosophie . Berlin 1961. s. 493

قبل الجدات في برلين والرأسماليين في ألمانيا الاتحادية بصفة التطرف ونزعة الوقوف على هامش الحياة، تكون في مضمونها بعثاً لاشتراكية ألمانية ذات طابع ماركسي. فأوجه الاختلاف بين الفئات اليسارية قائمة على قدم وساق إلا أن الاهداف هي واحدة : الماركسية المحاكة حسب الطراز البرليني ، أي تركيب حاصل من آراء المفكرين الثلاثة ، وتبدأ اسماؤهم بحرف م : مـــاركس ، ماو ، ماركوزه (Marcuse) . ولاننكر أنهم يقيمون وزناً لاسيما في المدة الاخـــيرة ، لآراء ريجيس دوبريه وفرانس فانون ، ويتخذون من غيفارا مثال المكافح الصوفي .

هنا يجول في أفكارنا سؤال مهم : لماذا ماو ؟ لقد وقع الاختيـــار على المفكر والزعيم الصيني ماو لسبب وجيه ، وهو محاولته الوقوف أمام السيطرة البيروقراطية والمناداة بالثورة المستمرة (Permanente Revolution) . إذ أن « كل شيء يجري» كما يقول الفيلسوف اليوناني القديم هيراقليط ، فالمجتمع الذي يترك دفة الثورة جانباً هو اشبه بالمياه الجارية التي تستحيل إلى مستنقع آسن، ففي الوقوف التخلف . إلى جانب هذا النوع من التغيير الاجتماعي يوجد نوعان آخران للتغيير: الاجتثاث ، أي قلب الانظمة القائمة كلياً كما حدث في روسيا (١٩١٧) ، أو التطعيم . فبسمارك الرجل السياسي المحنك ،طعم المجتمع القيصري ضد الاشتراكية بمبادىء واصلاحات مأخوذة من الخط الاشتراكي (١٨٨٢) ، والتطعيم الآن وسيلة من وسائل الحكومات الرأسمالية لاجهاض حركات اليسار والزيادة من بطش الحاكمين . فمتابعة الثورة ، كنوع فريد لتغيير المجتمع ، يرحب به اليسار الفتي وعلى رأسه طالب الاجتماع رودي دوتشكه ، الذي يحاول إلقاء ضوء خاص في فهمه للفكر الماركسي فينتقد دون هوادة : « إن الذي يزعم أن المجتمع الحالي من الطبقات هو الحالة النهائية في التاريخ ، يكون قد فهم الفلسفة الماركسية

فيها خاطئاً ! ، « فانقسام المجتمع الى طبقة رأسمالية وطبقة كادحين أضحى مدعاة للشك ! » لاسيا حيث يسود بعض الرخاء وتتلافى الاخطاء الاقتصادية قبل وقوعها وتتبع طريقة التطعيم في التغيير .

إنهم ينتقدون وينتقدون ، سلاحهم الفكر الموضوعي والنقاش الحر المتبادل . ويوجهون لذعاتهم للاتحاد السوفييتي كما يوجهونها للولايات المتحدة الاميركية . وبالنسبة لدوتشكه ، فان الماركسية السوفياتية والرأسمالية التي فات أوانها تعملان ضد كفاح الشعوب في سبيل تحررها . فيقول « ان الحرب في فيتنام وقوانين الأحوال الطارئة في ألمانيا الاتحادية ووجود بيروقراطية ستالينية في ألمانيا الشرقية ، كل هذه الأمور تحمل طابعاً عاماً ، رغم أوجه الاختلاف في المبادىء انها تشكل حلقة في السلسلة البعيدة الأطراف للسيطرة الاستبدادية على الشعوب المتخلفة » .

أما نبي الحركة الروحي فهو الاستاذ الجامعي هربرت ماركوزه ، من نبع كتبه نهلوا الافكار الجديدة ، هذه الكتب التي لبثت سنين عديدة على رفوف المكتبات وقد علاها الغبار . والنظريون الثوريون مثل هابرمس (Habermas) ، هوركهايمر (Horkheimer) أو آدورنو (Adorno) باتوا قليلي النفع أمام ماركوزه الداعي إلى العمل الثوروي . فهو من مصاف ماركس ، يشير إلى دفن القواعد الاقتصادية والسياسية للمذهب الحر في الرأسمالية المتأخرة ، ويشرح لهم مبدأ القوة والطرق التي تؤدي الى زعزعة دعائم الاستغلال والحرية المزيفة والضغط على الشعوب : « أعتقد أن للأقليات المستعبدة حق طبيعي في المقاومة لاستعمال طرق خارجة عن القانون ، حين يتضح الأمر بأن الوسائل الشرعية لم تعد تجدي فتيلا .. فاستعمالكم القوة ، لايعني مطلقاً الابتداء بسلسلة جديدة من اعمال العنف ، وإنما تحطيم الحلقة القائمة . »

وأين روح الاعتدال والتساهل ؟ لقد بطل عمل التسامح فقد قيمته ، فلا مجال للاعتدال في هذا الصراع ، لا سيما وأنه لا يخدم سوى المحافظة على بقاء ديكتاتورية الاكثرية في مجتمع رجعي مكبوت. ليس الاستسلام، لا ولا التسامح والتساهل، هو الطريق المؤدي الى الانعتاق من ربقة الظلم والاضطهاد والتوجيه، بل المجابهة والتحريض وبث روح التمرد وتحول الشعور الخابي اللا منتمي الى شعور يقظ فعال موضوعي يبدي الرأي ويتحكم في الأمور .

وتلعب الفئات المعارضة في هذا المجال دور «ورقة التين»، أي تستر عيوب ديمقراطية شبه ديمقراطية ، ولذلك تعامل الشرذمة الحاكمة هذه الفئات بالحسنى ، طالما أنها لا تشكل خطراً كبيراً، وما أن يشعر الحكم القائم بتهديد كيانه ، حتى تتحول جلالته السامية الى عنف ظاهر ويسقط القناع المزيف مظهراً الوجه الحقيقي الاستبدادي لذلك المجتمع : المعارضة الحقة تصبح موجهة لا تحتمل ، وأواصر المناقشة الحرة والجدل العقلي تتقطع .

ومن خلال الحوادث الأخيرة التي جرت في الثاني من حزيران ، يوم احتج الطلاب لزيارة شاه ايران لبرلين الغربية، وفي المظاهرات الصاخبة التي أصيب فيها الطالب الجامعي بنو أونيزورغ (Onnesorg) برصاصة شرطي أردته قتيلا، أثبت اليسار، ليس فقط عمق نظريته ، بل وأيضاً صحة ستراتيجيته ، وفحواها : كلما حرض المجتمع ذو الحرية المزيفة لاتخاذ وسائل عنف جماعية لقمع التحرر الحقيقي ، كلما ازداد الوعي وانتشر نوره في جهات هاجعة . فمحك الحقيقة قوامه الممارسة ، وهو محك ماركسي .

ان ضمير الرأسماليين قد علاه الصدأ ، فالحركة المعارضة تعتبر نفسها ضمير ثورة تعمل بعيداً عن مجلس النواب . انها شعور الشعب الصحيح ، وترمي

لتكوين شعب واعٍ وغير قاصر يستخدم فكره من دون أن يضع نفسه تحت وصاية خارجية ، والاحتجاج التقليدي بات لا يجـــدي نفعاً ، لأن الجماهير قد خدرت ، الى درجة جعلتها لا تدرك احتياجاتها وامكانياتها الحقيقية ، بواسطة وسائل الاتصال والتوجيه الجماعية . فلو حطّم الناس عروش الاقوياء المستبدين ، لو استطاعوا ازاحة نظام الاحتكار ومجابهة توجيه عقلية الجماهير واستهوائها بصورة غير موضوعية ، بواسطة المطالبة الجريئة والتحريض المستمر ، لو أنهم يدركون إمكانياتهم التاريخية إدراكاً صحيحاً : تصبح الافتراضات الحسية معطاة لصنع التاريخ أو تغيير وجهه .

● **الطلبة كطبقة صراع في النضال الطبقي ؟**

تطعم الفكر الماركسي بآراء حديثة ، وحاول بعضهم تفسير الطبقات ونزاعها تفسيراً يختلف عن التفكير الكلاسيكي . لماذا يثور الجامعيون بالذات ؟ أين طبقـــة العمال وهي صاحبة النضال الحقيقي في عرف الفكر الماركسي ؟

هنا يُلاحظ أن الآلة قد حدّت من يقظة العامل فأضحى خاملاً ، بات جزءاً من آلية الآلة من جراء التكرار والاستمرار على العمل ذاته ، هـذا من جهة ، ومن جهة أخرى موجبة نجد أن مستوى معيشته لا بأس به . والصحافة تحاول قدر الامكان توجيه وتوحيد رأي الطبقة العامة وتبث دعايتها لاستهوائها ، صابغة الحوادث بالصبغة التي تهواها ، انها صحافـــة غير موضوعية ، كصحف الرأسمالي شبرنجر (Springer-Presse) ، وقـــد نادى اليسار بتأميمها . فحسب الظروف القائمـــة نستنتج ان الجماعـات لا تستطيع بمفردها الانعتاق من

أفيون التوجيه المسلط عليها ،وان العمال قد اندمجوا في البيئة الاقتصادية وتكاملوا معها (nitegrarino) فليس في مقدورهم حمل عبء الثورة .

أما حالة الطالب الجامعي فموضوع للتأمل . وتعريف الطالب ـ منذ مؤتمر الطلبة الذي عقد في جرونوبل عام ١٩٤٨ ـ هو : «الطالب عامل شاب يشتغل بالثقافة ، واشتغاله بها يأخذ شكل الدراسة ، فدراسته هـذه عمل بناء يهدف الى خدمة المصلحة الاجتماعية . ومع ذلك فهو ، حسب رأي جوزف بيرد (Byrd) الاستاذ المساعد في جامعة لوس انجلوس «اكثر شخصية تستغل استغلالاً بشعاً في مجتمعنا الحالي » . هذا الى جانب فرض رقابة عليه من قبل الطغمة الكبيرة العقل ، والتي هي في الواقع ليست كذلك ، من السماح بزيارة الجنس اللطيف حتى القيام بنشاط سياسي . وعلاوة على ذلك نجد أن الجامعات والمعاهـد العليا قد انحدرت الى مستوى شركات تعليم ، تحاول استغلاله وامتصاص قواه لمصالح اجتماعية ،واقعية كانت أم وهمية . وهكذا تستحيل الطلبة الى طبقة كادحة يرثى لها ، واعية لكن مستغلّة .

فالأزمة الواقعة بين الشباب الجامعي والطغمة الحاكمة ، تفسّر في مقولة الصراع الطبقي . فاذا قيل إنهم لا ينطلقون من واقع اقتصادي محدد المعالم ، كطبقة العمال مثلاً ، نجد أن واقعهم الثقافي وتحفزهم لمجتمع أفضل والمشاركة الوجدانية مع أي فئة مضطهدة لا مجال للشك فيه . فمن يحدد الانتماء الى طبقة من الطبقات ؟ الوعي ؟ وأين نجد الوعي منتشراً ؟« اننا نجـده هناك ، حيث يوفر أكبر قسط من الوقت لنشر الوعي ومحو ظلمة الجهل . » (دوتشكه) أي في الجامعات والمعاهد العليا . على الجامعات أن تكون مصدر اشراق لليقظة ، ومركز تنوير وولادة ثانية لنزع أكفان آراء مزيفة ، والانتفاضة من كابوس بسط

النفوذ الذي يكاد يودي بالمجتمع الى هاوية الدمار . للثورة نقطة انطلاق واحدة هي : الطلاب الجامعيون ، لأنهم لم يذوبوا بعد في بوتقة الكيان الاجتماعي ، لم ينضموا ويشاركوا في عملية الانتاج. إنهم يتسمون بطابع خاص يؤهلهم لاستخدام الفكر النقدي وكشف الستار عن توجيه واستهواء عقلية الجماهير، أي « تسيير الشعور بوسائل الجماعة المسيطرة على الحكم . » (ماركوزه) وسبوغور الكبت الاجتماعي ، أي « الضغط على الميول وامكانيات التطور على الصعيد الانساني » (ماركوزه) ونقل هذه المعارف للآخرين ، ايقاظهم من غفوتهم وجعلهم يدركون .

طبقة الطلبة تمثل برلماناً شعبياً مثقفاً معارضاً . انها معارضة حقة وبعث جديد في دولة يقودها مجلس نواب مزيف انصهر فيه الحزبان الحاكمان ـ الحزب الاشتراكي الديمقراطي والاتحاد المسيحي الألماني ـ لخدمة مصالح امبريالية لا تمت للشعب بصلة . والمناداة بالاصلاحات الجامعية تشكل نقطة انطلاق اولى لحركة اليسار ، فيما يكشفون القناع عن نظام جامعي عديم التنسيق ، وبالتالي عن الاسباب الاجتماعية الخفية الكامنة خلف النظام السائد. فالمطالبة بالاصلاح الجامعي كخطوة بدائية يجد مصبه في الكفاح للوصول الى « نظام اصلاحي يعاكس الرأسمالية » . (دوتشكه) . فالمستوى الثقافي للحركة ـ من الحث على الاصلاح الجامعي، والحد من دكتاتورية الاساتذة، وطلب فهم الحرية الأكاديمية فهماً صائباً ، لأنها في الواقع حرية للأساتذة ومراب للطلبة ، الى تحسين ظروف الطلاب ، التي هي أسوأ من ظروف العامل ـ هذا المستوى الثقافي يرتقي الى المستوى السياسي حيث الاحتجاج الصارخ امام همجية الشعوب الداعية للحرب لاحتلال مناطق نفوذ ، ونبذ الامبريالية لاستغلالها الاقتصادي للشعوب النامية ، وعدم التمييز العنصري ، ونقد كل حكم مستبد في العالم ، واعادة قيمة

الفرد كفرد ،وتنويره ونزعه من كهف عزلته ، ليشترك في التغيير ، في الثورة الدائمة ، في الاشتراكية الانسانية . بهذا شرعت الطبقة الطلابية ـ كقوة ثورية ـ تحتل مكان طبقة العمال في الكفاح من أجل حياة افضل .

● نظرة ناقدة

هل الاشياء الضرورية لتثبيت دعائم ثورية دائمة في مجتمع رأسمالي ، ثورة مضادة للحكم القائم معتنقة روح عدم التساهل ، في حوزة الجامعيين ؟ هل الجامعيون حقاً طبقة صراع في الصراع الطبقي ؟

ـ لا يمكن أبداً اطلاق كلمة الثورة في مثل هذه الاحوال على الحركة الطلابية . انها مجرد تمرد قد يمهد السبيل للقيام بثورة ما.هذا ،وعلينا الا ننسى ان الثورة في عهد رخاء اقتصادي ، صعبة الحدوث .

ـ إن الشبح المخيف للطلاب الجامعيين هو مبــدأ التكامل الاجتماعي (Integration) . إنهم سينقلون بدورهم من مقاعد الدراسة الى مقاعدالوظائف، سوف ينصهرون في بوتقة ذلك المجتمع كما انصهرت من قبلهم طبقــة العمال ، ستخبو في صدور اكثرهم جذوة الحاجة الى الثورة ، الى التغيير المستمر . ويصف منهكم ما حركتهم ، بالاعيب نارية ناشزة في عيد من الاعيــاد . شيء ما ينقصهم ، فنظرة عميقة الى تلك الحركات تكشف لنا عن فقدان الجامعيين لمذهب فكري معين (System) من حيث النظرية ، وفقدانهم لتنظيم جماعي Organisation بين اتحاداتهم المختلفة من جهة ،وبين صفوفهم ذاتها من جهة أخرى من حيث الممارسة . فعدم وجود مذهب موحد وتنظيم جماعي ،أدى إلى عدم تأثيرهم على الحالة السياسية القائمة . انها حركة انفعالية بعض الشيء ، وبقدر

انفعالها تساعد على كشف الشر السياسي السائد. وبما أن حركة الطلبة لم تؤثر تأثيراً فعلياً في الحكم القائم، ومن المعتقد بأنها سوف لا تؤثر تأثيراً مباشراً في المستقبل، فلا يمكن اعتبارها طبقة صراع تغير مجرى الحكم وتقلب الحالة الاجتماعية. ان الوعي، والوعي وحده، يحدد الانتماء الى طبقة من الطبقات. هذا صحيح. ونعتبر طلاب اليسار مع جميع المثقفين في أي بلد كان الزيت الحي لمصباح الثورة الفكرية، وهم يستحقون التأييد ويستحقون الشكر من قبل العالم الاشتراكي الانساني، على اندفاعهم إلى ميدان الفعل بوسائل الاحتجاج. انهم لا يكونون طبقة بالذات، بل هم حملة المشاعل تنشر نور الوعي للجماعات وتشير الى شر الحكام ونفعيتهم. على عاتقهم تقع مسؤولية السمو بالعقلية العامية عن طريق تقوية الفكر النقدي للتخلص من معارف راسخة في أذهانهم من تلقاء ذاتها بواسطة التربية أو الدعاية، وجذبهم من قوقعة الخوف من السلطة ومن التغيير للتعالي بالفكر الى صعيد الاشتراكية الانسانية.

معرض الخريف العاشر

غازي الخالدي

وكما صار لمعرض الخريف ومعرض الربيع تقاليد خاصة ، كذلك بدأ الحوار حول أعمال الفنانين التشكيليين يأخذ شكلاً تقليدياً سنوياً ، ومن خلال تجربة عشر سنوات خلت على ظهور معرضي الخريف والربيع استطاعت هذه المعارض أن تسجل خطاً بيانياً علمياً دقيقاً لتطور كل فنان على حدة في حـــدود امكانيـــاته وثقافته واسلوبه الفني . والتجربة الفنية بحد ذاتها لاتسمى عملاً فنياً ناجحاً مالم تسبقها الارضية الرصينة من الوعي الفني والخبرة والثقافة ، التي تأتي نتيجة معاناة طويلة لتجارب ومحاولات مستمرة .

سنحاول في هذه الدراسة أن نلقي بعض الأضواء على أهم الحلول التشكيلية التي لجأ اليها الفنانون في معرض الخريف لهذا العام ، دون النظر الى الموضوعات أو الاتجاهات الفنية ، أو أهمية الاسماء ومدى استمرارها في الانتاج ، لانه قد

تكون بعض البدايات لاسماء جديدة تبشر بخير كثير قد تسبق تجارب طويلة لاسماء قديمة معروفة ، خاصة وان مجتمعنا اليوم هو مجتمع تكافؤ الفرص للجميع في شتى ميادين الحياة .

كما أن معرض الخريف بالنسبة لنا ظاهرة حضارية هامة ، تقيمه وزارة الثقافة كل عام ، وليس مجرد مجموعة لوحات لبعض الفنانين المعروفين .

المهم أن يكون العمل الفني جاداً ورصيناً ، وله ابعاد حقيقية ناتجة عن معاناة تجربة صادقة .

ان تناول الموضوعات واختيار الافكار أمر ليس باهمية الحلول التي تطرح لمعالجة هذه الموضوعات وهذه الافكار من الناحية التشكيلية ، فالموضوع القومي مثلاً يطرقه كل فنان ، مبتدىء أو غير مبتدىء ، ولكن التناول في التنفيذ الشكلي يختلف من فنان لآخر ، وهو الذي يعطي للمضمون قيمته الحقيقية ويبرز أهميته ، وبالتالي يؤكد الى أي مدى قد هضم الفكرة القومية أم لا ، ويوضح ثقافة الفنان وخبرته التشكيلية من لون وخط وتكوين وقيم فنية مختلفة اخرى معروفة في دراسة العناصر الاساسية في العمل الفني التشكيلي . فميكل انجلو ، وجوجان ، والجريكو ، وسلفادور دالي .. كلهم رسموا السيد المسيح ، ولكن مسيح ميكل انجلو غير مسيح جوجان أو الجريكو أو سلفادور دالي ..

لقد كان في مسيح ميكل انجلو ، ميكل انجلو نفسه ، ومسيح جوجان ، جوجان نفسه ، وكذلك الجريكو ، ودالي !..

من هذا المنطلق سنحاول التعرف على اعمال الفنانين التشكيليين في القطر العربي السوري ، بصرف النظر - كما قلت - عن أسماء الفنانين ، أو موضوع لوحاتهم ، أو اتجاهاتها الفنية .

ان مهمتنا اليوم هي تحليل هـــذه الأعمال ، بحيث ندرس أهم الحلول التشكيلية التي طرحها الفنانون هـــذا العام لتتيح للقراء أن يتعرفوا الى قيمتها التشكيلية ، وسواء كانت الاعمال المعروضة مناظر أو موضوعات قومية ، أو لوحات تجريدية ، فلن يختلف تقييمها من الناحية العلمية بالنسبة لنا ، لأن الاسس التي سنضعها للتقييم هي اسس علمية واضحة وذات منهج تحليلي تجعل الرؤية للمعرض أسهل . وسنصنف تصنيفاً علمياً كل محاولة مشابهة للأخرى من ناحية تناول الحلول التشكيلية ضمن اطار محدود ، ونناقشه على حدة .

• الرسم على أساس العمق

وأقصد بالعمق هنا ، الاحساس الذي يوحي بالبعد الرابع ، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، أي باللون والدرجة ، أو بالخط والمساحة .

وتكون الحلول المطروحة في مثل هذه الاعمال ذات صفة تعبيرية ورمزية دون اللجوء الى الواقعية الحرفية والتسجيلية التقليدية ، لان طبيعة الايحاء بالبعد وبالعمق (النفسي) أو (الشكلي) في اللوحة يحتم على الفنان أن يكون صاحب فلسفة جمالية غير تقليدية ، مثال ذلك لوحات محمد المصمودي ، وماجد صابوني ، وبسام صباغ .

ان الشكل عندهم مرتبط ارتباطاً عضوياً بالأرضية مع ألوان ذات قوام خاص حلت محل التكوين (الشكلي) الذي يلجأ اليه الآخرون بالخط والمساحة .

• الوحدة على السطح

نأخذ مثلاً : فاتح المدرس ، الياس زيات ، مصطفى يستجبي . هؤلاء

نماذج مختلفة عن غيرهم تماماً ، انهم يرسمون على سطح اللوحة دون محاولة للايهام أو الإيحاء بالبعد ،سواء البعد اللوني (الهوائي) أو البعد المكاني (الهندسي) ، يرسمون وكأنهم ينسجون اللوحة نسيجاً عضوياً متكاملاً ، ولكن بعفوية وغير افتعال ، بحيث تبدو اللوحة ككل، لايتجزأ فيها عنصر عن الآخر ، ولا يوجد أي وحدة خاصة موزعة على الصورة الا ولها ارتباط مباشر أو غير مباشر ـ سواء باللون أو بالخط أو بالمساحة ـ بالجزء الذي يحيط بها. وهؤلاء أكثر الفنانين وتلويناً ، أي أن لكل واحد منهم اسلوبه الخاص باللون، فهو يكون لنفسه لونه الخاص به ، لون له صفة وقوام واشعاع وطابع خاص به ، ان اللون عندهم هو العنصر التشكيلي الاول ، وهو المحرك الحقيقي للاحساس التلقائي المباشر الذي يعانيه الفنان ،قبل ومع رسم اللوحة .

● الغاء الشكل المرسوم

تجربة هذا النوع من الحل التشكيلي تجربة ذات معاناة خاصة بالأصل ، هذه المعاناة تعتمد على احساس جمالي عال ، وأساس هذه التجربة هو أن يكون اللون الممدد هو الذي يتحرك بلا حدود وبلا قيود ، وبكل حرية ، ولكن الاحساس هنا ليس تلقائياً وليس مباشراً ، انه احساس عقلي منظم ويتبع منهجاً تقنياً مرسوماً مسبقاً في مخيلة الفنان ، وهذا نراه واضحاً في أعمال اسماء فيومي ورضا حسحس .

● الرسم على السطح

درج بعض الفنانين على أسلوب خاص يتبعونه في معظم اعمالهم ، هذا

الاسلوب يتلخص بان يفكر الفنان بموضوع ما ، ثم يضع الشكل المناسب له ، كوحدة مستقلة في وسط اللوحة ، وبعد ذلك يفكر تفكيراً مستقلاً بالارضية التي تناسب هذا الموضوع ، بحيث يبدو الشكل جزءاً منفصـــلاً بعض الشيء عن الارضية ، فتبدو اللوحة وكأنها تصوير لمسرح عليه اشكال تتحرك ووراءه خلفية (ارضية) مرسومة لوحدها ، وهذا الحل التشكيلي للتكوين حل اكاديمي يسهل حل مشكلة المساحة ، وكمثل على ذلك نجد اعمال ليلى نصير ، غسان جديد ، غازي الخالدي ، فيصل عجمي ، احسان عنتابي .

• توزيع الوحدات المرتبط عضوياً

اهم شيء يلفت النظر في هـــذا الاسلوب هو الوحدة اللونية المسيطرة على اللوحة (الهارموني) ، ومن مميزات هـــذا الاسلوب ان عناصره كثيرة ، وموزعة على جميع اجزاء اللوحة ، فهي في الوقت نفسه الخلفيـــة والعنصر الأساسي في اللوحة ، وعلاقة هذه الوحدات علاقة متكاملة ، بحيث لو فصلنا اي جزء من اجزاء الصورة لوجدناه مكملاً من حيث الشكل ، ومن حيث اللون ، للجزء الذي يرتبط فيه بالخط بالدرجة الاولى ، وباللون بالدرجة الثانيـة . ويمتاز عمل هؤلاء — مثل : اسعد عرابي ، وغسان سباعي ، وبسام كنعان ، واحسان عنتابي في لوحة (فدائي) - بأنـه يشد المتفرج بشكل مباشر للوهلة الاولى، ثم يسمح له بالتجول في اجزاء اللوحة ، متنقلا من عنصر لآخر دون ان يشعر بالملل ، وهذا ناتج عن الدقة في عدم اهمال اي جزء في الصورة .

• الزخرفة على السطح

هذا اسلوب يتبعه بعض الفنانين في العالم ، وهو الرسم على سطح اللوحة ،

اي بدون احساس بالعمق ، رسماً زخرفياً سواء بوحدات زخرفيــة صغيرة او بتحوير لاشكال طبيعية بأسلوب زخرفي ، او بوضع وحدة كبيرة من الطبيعة تملأ ابعاد اللوحة كلها ، وتنفيذها بأسلوب زخرفي .

هذا الاسلوب لا يتطلب البحث عن الكتلة او البعــد ، او الغامق والفاتح ، ولكنه يعتمد اولاً وآخراً على غنائيــة اللون ، وعلى مقدار المساحة الملونة زخرفياً ، وشكلها بالنسبة لمقدار وشكل المساحة المجاورة لها في التكوين ، مثال ذلك نعيم اسماعيل ، ووجيه ستوت .

● اخضاع المعطيات الطبيعية

الطبيعة غنية ، ومعطياتها الجمالية كثيرة ، ويحاول بعض الفنانين ان يأخذ الطبيعة بعناصرها المختلفة ، ويحور في اشكالها تحويراً جزئياً . كأن يحذف بعض التفاصيل ، ثم يضع هذه المعطيات بشكلها الاصلي في اللوحة كعنصر اولي في بناء اللوحة وتكوينها ، وهذا يعني اخضاع الطبيعة للعمل الفني واجبارها على ان تكون عنصراً تشكيلياً جمالياً .

والمهم في هذه التجربة ، ان لا تكون هذه التشكيلات المستوحاة من الطبيعة في تكوين اللوحة على حساب شخصية الفنان واسلوبه وهويته ، فالفنان الذي يستطيع ان يخضع عناصر طبيعية في لوحته من خلال اسلوبه الشخصي هو فنان ناجح بلا شك ، مثــال ذلك ، بسام صباغ ، وميسون جزائري ، ومحمد الحسن الداغستاني ، ووليد سرميني ، وجورج رحمة . الا ان هذا لا يعني التهاون في وضع الحلول المناسبة للعناصر الطبيعية ، كما حدث مع جورج رحمة ، والداغستاني ، عندما افتعل رحمة تقسيم العناصر الى مساحات صغيرة ، او عندما

قفز اللون الاصفر من مجموعة البنيات في لوحـــة الداغستاني . ومن جهة اخرى يخشى من هذه التجربة ان يستمر الفنان في اتباع منهج واحد يضعه لنفسه ، فيسجن نفسه به ، كأن يختار شكلاً واحداً لكل العناصر الطبيعية التي يحورها ويضعها في تكويناته ، فلا يخرج عنها ، وهذا يعني ان تجربة الفنان قد اصابها التشمع والجمود ، فيبقى الفنان يكرر نفسه باستمرار .

• الكتلة في الفراغ

إن حصر الشكل المؤلف من عناصر لونية او كتلة عامة ضمن اطار ، واحاطته بفراغ لوني ، هو اسلوب اتبع حديثاً . وحصر الكتلة اللونية في وسط اللوحة اعطاها معنى جديداً، بحيث تجبر على المتفرج أن يحصر نظره ويجمع رؤيته الى داخل هذه الكتلة للكشف عن ماهيتها ، وفي هذه الكتلة يقول الفنان كل ما يريد أن يقوله .وقد قدم نشأت زعبي محاولتين لم تكونا بمستوى واحد ، واللون عنده أغنى واقوى من التوزيع التشكيلي داخل الكتلة الوسطى ، ونجـــد ايضاً احمد دراق السباعي يوزع بعض الاشكال في فراغ لوني موحد دون أن يفتعل روابط تشكيلية بين الارضية والعناصر لأن اللون قام مقام هـذا الرابط ، أما عبد القادر عزوز وجاسم علي فتجربتها لا تزال في مرحلتهـا الاولى ضمن هذا الاسلوب من التكتيل في الفراغ .

• الاستمرار في الرسم الهندسي

يرسم بعض الفنانين وكأنهم يعدون تصميا لقماش مطبوع يصلح للستائر

والفنانين، بحيث تبدو اللوحة وكأنها جزء من تصميم مستمر وكأنه سيتكرر في الطبعة المقبلة، ويتخطى في ذهن المتفرج حدود اللوحة واطارها. وهذا الاسلوب يتطلب التاوين الكثير والاشكال المتنوعة، التي ليس لها شخصية أو ملامح واضحة، ولا تحمل صفة تشبيهية معينة، ولذلك يسمى فناً يميل الى الزخرفة اكثر منه الى التصوير، مثل أعمال: خزيمة علواني، وحسان ابو عياش، وعبد الله مراد، ونجيب داوود.

• صوفية اللون

يلجأ بعض الفنانين الى الاختصار من الالوان وذلك لخدمة مضمون ما، وهذا الاختصار يعطي للعمل الفني معنى صوفياً ويؤثر على النفس تأثيراً خاصاً لأنه يركز الاحساس حول معنى واحد. فاللون الواحد يبقى دائماً رمزاً لمشاعر معينة وأحاسيس خاصة، وقد نجح محمد المصمودي وكرم معتوق نجاحاً واضحاً في استعمال اللون الواحد، وفي طريقة معالجة هذا اللون باشكال مبتكرة ايضاً، وقد استنفدا كل امكانية لهذا اللون من حيث (الدرجة اللونية). وحلت هنا الدرجة اللونية محل العنصر التشكيلي الموجود في لوحات الآخرين، ومن الفنانين الذين لجأوا الى اللون الواحد أيضاً احمد دراق السباعي، وليلى نصير، وميسون جزائري.

ولاشك ان ظهور المصمودي ومعتوق في هذا المعرض هو كشف جديد ومكسب حقيقي للحركة الفنية في القطر.

• التقنية التشكيلية

ان المبالغة في الاهتمام بالناحية التقنية يعني احد امرين: اما ان الفنان يريد ان يحول الانظار عن القيم التشكيلية الاخرى التي لم يوفق فيها، من لون

وتكوين واختيار للوحدة التشكيلية، أو أنه واثق من قيمته التشكيلية كل الثقة. ويحاول ان يبحث عن التقنية التي تخدم وتؤكد هذه القيمة ، كما هي الحال مع محمد المصمودي الذي قدم تقنية تخدم المضمون وتخدم الشكل العام للتكوين في لوحاته .

والخطورة في كلتا الحالتين هو ان تنقلب التجربة من دور البحث الى دور الصنعة . وهذه الصنعة تؤثر على العمل تأثيراً بالغاً لدرجة ان الفنان قد ينساق مع انتصارات التقنية فينسى او يتناسى الموضوع الأصلي الذي كان يعيشه أول عمله، ويحدث ان يستغرق الواقعي فيصل الى التجريد او التكعيب دون أن يدري ذلك .

وكمثل لهذه الظاهرة نجد اعمال محمد عبده عساني وأمين الدوخي ، رغم ان اللون عندهما جيد ودسم وله قوام خاص .

• التسجيلية والواقعية

قد يتصور البعض ان الوصول الى محاكاة الطبيعة محاكاة صادقة وامينة وحرفية هو الفن الحقيقي ، وأن المثل الأعلى للفن هو الطبيعة . وهذا الكلام صحيح من وجهة نظر المدرسة الفرنسية ايام دافيد وانجر وجرو ، لأن مفهوم هذه النظرية عندهم يختلف تماماً عن مفهومها عند ميلاد الشايب واقبال قارصلي .

اذ لايكفي ان نأخذ الطبيعة كما هي بل لابد من اضافة رأي الفنان إليها ، وكما قال بيكون : الفنان هو الانسان مضافاً الى الطبيعة .

اذن (الفن رأي) قبل أن يكون انطباعاً أومحاكاة !

• الواقعية غير التسجيلية

وهي التي تأخذ الواقع كما يجب ان يكون برأي الفنان، لا كما هو عليه في وضعه الحالي .

ولعل ابرز ميزات هذا النوع من العمل الفني هو التلاؤم بين جمال الطبيعة وحساسية اللون ، ومن الفنانين من يبالغ في أهمية (حساسية اللون) حتى ينتقل الى مرحلة الضبابية التي اعدمت الشكل من اللوحة ، مثل لوحة (منظر) لمحمد علي الحمصي ، أو ان يعطي اللون قواماً تقنياً سميكاً يفقد اللوحة ابعادها المكانية والهوائية وتصبح مجرد بقـــع من الالوان الجميلة متراكمة الى جانب بعضها ، كما حدث للوحات عبد الظاهر مراد. وهناك لوحات واقعية غير تسجيلية لاتزال في مراحل التجربة الأولية هي لوحات : اديب عنال وناجي عبيد ومحمد بصمه جي.

• عناصر تشكيلية بلا هوية

يلجأ بعض الفنانين لحشد مجموعة من العناصر التي لاتعبر عن شكل واضح ولاتحمل هوية معينة في حل مشكلة التكوين في اللوحة ، وغالباً ما يقعون في التناقض وفي الغموض ، وفي الركاكة ، لأن العنصر الغامض في ذهن الفنان سيكون غامضاً في عين المتفرج ، وهذا الاتجاه قد يتحول عند اصرار الفنان على ذلك الى سيريالي سطحي كما حدث مع كمال محي الدين حسين .

ولكن بعضهم قد يستعمل هذه الاشكال غير الواضحة للمرة الاولى كمحاولة لتغطية تكوين ما ، ولا يكرر ذلك في كل أعماله ، كما حدث مع الفريد حتمل في لوحته (السلام المصلوب) وعيد يعقوبي في بعض اعماله .

حول الفكر السينمائي

نبيل مهايني
— روما

— ١ —

لامجال بعد للحديث عن أهمية الفكر السينمائي : ليس بالنسبة للسينما وحسب ، فهذا بديهي ، ولكن بالنسبة للفكر بشكل عام . وتجدر الاشارة هنا الى أن موقع الفكر السينمائي من هذا الاخير ليس موقع الجزء من الكل ، بل موقع « كلّ » من كل آخر ، ليس منفصلاً عنه مع أنه متميز عنه .

واذا كانت السينما — في حالتها الصافية — تعبيراً عن فنٍ ، فان الفكر السينمائي — سواء في حالته الصافية أو في حالته المتكاملة — تعبير عن ثقافة . ولعله من غير المفيد — الآن — أن ندخل في جدال حول علاقة الثقافة بالفن ومقدار ارتباط كل طرف — من حيث هو وجود — بالآخر ، ولهذا نكتفي بالقول ان كل واحد منها هو بالضرورة — أي كيا يستكمل صفاته الجوهرية والذاتية أولاً والخارجية العامة ثانياً — بحاجة للآخر ، واذ نقص عنه الآخر أو جزء من الآخر ، فسيكون هو نفسه — في حد ذاته كجوهر وفي مظاهره كتعبير — ناقصاً غير كامل ، أي وبكلمة أخرى مشوهاً .. أو

عديم الوجود كمطلق ، أي – ومن وجهة نظر معينة – عدماً . طبعاً ، هناك وراء كل من هذه الأحكام وجهة نظر مختلفة ، لكنها كلها – في تسلسلها اللاهث هذا – تعطينا فكرة عن أهمية كل عنصر للآخر ، وهذا – في نهاية الأمر – مايهمنا هنا .

لايمكننا التكلم عن سينما عربية كما يمكننا التكلم عن سينما هوليودية أو عن سينما يابانية أو عن سينما ايطالية أو فرنسية أو روسية – في عهد معين دائماً – . ولا أتكلم بالطبع عن الصفات القومية فهذا بحث آخر ، لكن عن الصفات الفكرية المدرسية ، اذا صح القـــول . فالسينما العربيـــة هي سينما على سبيل التجاوز . انها ليست ولا حتى سينما في حالتهـــا الصافية ، أي ليست فناً على الإطلاق . كما أنها – وهذا بديهي – ليست سينما بالمعنى المدرسي ، أي لايمكننا التكلم فيها عن مدارس وأساليب بالمعنى العلمي للكلمة ... انها سينما وكفى .. سينما كوجود . ولتوضيـــح الفكرة اكثر اقول : اذا كانت لدينا صور فوتوغرافية ، في كل منها منظر معين يدل على ذوق واسلوب صاحب الصورة ، عدا صورة واحدة فهي بيضاء دون أي منظر ، ان تلك الصورة ليست صورة في حد ذاتها أي لاتوجد فيها صفات الصورة ، لكنها صورة من حيث هي وجود ومن حيث هي صفة.

وهنا لابد من عرض الجانب الآخر القضية : فرغم كل ماقيل عن السينما العربية ، ورغم كل التهجمات التي وجهت اليها .. وأخيراً .. رغم هذا النقد الذي عرضته – والذي أردته موضوعيـــاً ، بعيداً عن أي تجريح أو تمجيد – فان « السينما » العربية ظاهرة إيجابية وليست سلبية على الاطلاق : إيجابية لأنها موجودة ، لأنها تعبير عن إرادة . أما لماذا ليست سلبية ، فذلك لأني أردت حمل تعبير – إيجابية – الى حـــدوده القصوى ، ولأنها هي ليست سلبية بالفعل ، أي ليست هدامة (في نهاية الأمر) . أما كيف هي إيجابية – بكل معنى الكلمة الأقصى – فهذا لأنها عامل من عوامل تطوير المجتمع (وهنا لا أقول تحسين أو قلب) كيا يستكمل صفاته الذاتية التي باستطاعتها وحدها أن تحمله الى هدف معين ، يبتدىء عنده الطرف الآخر من الرحلة (وهنا لايجب فهم الامور فهماً هندسياً صلداً) . وهي اذا ما بقيت على ما هي عليه – تعبيراً عفوياً لاواعياً عن مجتمع فاسد – فسيكون لها – وهو الآن لها – دور إيجابي .

ومن الطبيعي أن لايقبل – وهذا رأيي أيضاً – هذا الجانب الآخر من القضية إلا من وجهة نظر جدلية بحتة ، أي من وجهة نظر تاريخية بعيدة المدى . والرأي السليم ، من حيث واقع الامور ، هو رأي الجانب الاول .

وأول سؤال قد يتبادر الى الذهن – اذا ما أغفلنا الجانب الثاني من القضية أي الجانب التاريخي – هو : هل يمكن اذن للسينما العربية أن تغير من وضعها وان تنطلق الى وضع السينما المتكاملة من حيث هي فن وثقافة (بكل وحدتها) ، أو على الاقل الى وضع السينما الصافية سواء من حيث هي فن جمالي أو من حيث هي تكنيك له في روعة تركيبه ودقة الطابع الجمالي ؟ ربما . والسؤال الثاني لابد وأن يكون كيف اذن ؟ أما الجواب هنا فلن يكون – طبعاً – جواباً بكل معنى الكلمة ، لان القضية ليست قضية حسابية ، بل قضية تتعلق بوضع حضاري متكامل ؛ انه سيكون جواباً انعكاسياً ، أي جواباً يجيب بنفس معطيات السؤال ، أي : إنه يمكن للسينما العربية أن تغير من وضعها وأن تنطلق الى وضع السينما المتكاملة ... فيما اذا هي غيرت من وضعها وانطلقت الى وضع السينما المتكاملة . وليس هذا تلاعباً بالكلمات ، وان كانت له صيغة ذلك . انه جواب يعبر – في حد ذاته ، فضلاً عن أنه يعبر في محتواه – عن نفسه ؛ أي أنه جواب يعطي الجواب ... أو بصورة أفضل ، فهو تعبير عن الازمة . ومن العبث هنا سحب الوضع السينمائي لمعالجته في معزل عن بقية العناصر التي تساهم في تركيبه كما يساهم هو في تركيبها .

– ٢ –

واذا كان الفكر السينمائي عندنا معدوماً ، أي أن « السينما » تفتقد لذلك الاساس الذي لابد من الانطلاق منه والعودة اليه ، فانه لابد – رغم ذلك – من الاشادة بتلك المجالات الجدية التي ظهرت في بعض الاقطار العربية والتي كان في نيتها نشر نوع من « الثقافة » السينمائية .

وتفتيح أذهان المشاهد والقارىء العربي على مشاكل قضايا وتاريخ السينما، خطوة اساسية لابد منها ، سواء من أجل فهم أعمق وأوعى للسينما العربية بشكلها العام ، أو من أجل خلق نواة ثقافية سيكون لها في يوم ما شرف الانبثاق عن طاقة تعطي ، اذا ما تفجرت ، أكلها في مجال السينما والثقافة بشكل عام ، وبالتالي تساهم في عملية التطور الحضاري . وعند الاشادة بتلك المحاولات الرزينة التي ظهرت – والتي خار بعضها لأسباب موضوعية – لابد من التنبيه أيضاً الى خطورة ذلك النوع من « النقد » السينمائي الذي تطالعنا به بعض الصحف اليومية . انه برعونته وصبيانيته يقود المشاهد الى تبني

احكام خاطئة فاقدة لأي محتوى فكري أو جمالي ، فضلاً عن أنه يشوه لا موضوع نقده وحسب ، بل النقد الأدبي بشكل عام والسينائي بشكل خاص . وتحضرني هنا بعض الاحكام الرعناء التي صدرت عند عرض فلم (البوسطجي) العربي ، والذي لقي لحسن الحظ في نقد الدكتور الصبان فيا بعد انصافاً اكثر موضوعية . وعلى كل ، فإ يهمني هنا هو لفت النظر الى ان عملية البدء لابد وإن تكون في محاولات مسؤولة ملتزمة ، لا عبر مزيد من الرعونة الخرقاء والتسرع الطائش في اصدار الأحكام – إيجابية كانت أم سلبية - وتوزيعها هنا وهناك .

- ٣ -

بعد هذا العرض السريع لبعض قضايا السينما العربية ، أقدم بعض الملاحظات عن وثيقة هي واحدة من أولى المحاولات التي بدأت بها السينما السوفياتية طريقها نحو التكامل بترسيخ أسسها الفكرية . وهي عبارة عن مجموعة من آراء المخرج دزيغا فيرتوف جمعت تحت اسم (الكينوكي: انقلاب)(١) في مجلة (LEF - العدد ٣ آذار ١٩٢٣) وقد اعيد مؤخراً الاعتبار لهذا المخرج الذي بقي زمناً طويلاً مهضوم الحق(٢) . ولهذه الوثيقة أهميتها الفكرية الواسعة فضلاً عن أهميتها التاريخية الوثائقية ، ولابد عند قراءتها من مراعاة العهد الذي كتبت به . فنحن لابد وان نشم بين سطورها رائحة تلك البيانات والمنشورات التي كانت (موضة) ذلك الوقت . من بيانات المستقبليين الى بيانات السيرياليين .. الخ .. وذلك في جميع مجالات الفكر والفن والأدب . كما أن عهد مابعد الثورة السوفييتية وعهد الحرب، قد أثرا أيضاً في لهجة البيان وصفته هذه . ولقد كانت المعركة على أشدها آنذاك أيضاً بين أطراف السينمائيين المختلفة . فالسينما السوفياتية قد بدأت (بعد احتكارات غومون وباثه) من الصفر تقريباً بعد الثورة . ولهذا كان لابد وأن يجد روادها الأوائل أنفسهم في أطراف متناقضة . ولعل من أهم الأفكار الواردة في نص فيرتوف هذا ، قضية الرؤية السينمائية – ليس من وجهة نظر انسانية كما هو مطروح اليوم ، بل من وجهة نظر مكانيكية بحتة – أي تلك الرؤية التي تتم عن طريق الآخذة السينائية(٣)وليس عن طريق الرؤية البصرية للعين الانسانية،وهذه الأخيرة لايمكنها ان تجاري في مقدرتها مقدرة العين الميكانيكية ، سواء من حيث المقدرة الذاتية أو من

(١) العنوان الأصلي Kinoki : Peresosot – ١٩٢٣

(٢) أعيد له الاعتبار بعد ملاحظة العلاقة بين سينما Kinoglag وسينما Cinéma - Vérité

(٣) الترجمة التي سأستعملها عوضاً عن كلمة « كاميرا » أو « آلة تصوير سينائية»

حيث مقدار انعكاس الظروف الموضوعية على امكانيات كل منها . وأولى تلك الظروف هي الزمـان والمكان اللذان يحدان ، دون شك ، من مقـدرة العين الانسانيـة والادراك الانساني للاشياء ، بينما يمكن بكل سهولة للأخذة السينائية التحرر من علاقتها وذلك مرة بعـد مرة وكلما سمح لها الانسان بالتحرر منـه ومن علاقاته الملزم بها بحكم تكوينـه . ويعرض لنا فيرتوف هنا العديد من الامثلة حول أهميـة الرؤية السينائية للأشياء ، أمثلة ماتزال حتى اليوم مطروحة ومستعملة . ويحضرني في هذه المناسبة رأي قائد الاوركسترا العالمي الشهير فون كارايان(١) — عند تصويره واوركستراه أثناء العزف من قبل التلفزيون — في امتياز المشاهد التلفزيوني عن المشاهد المسرحي ، حيث أن الأول بوسعه — وعلى المخرج تحقيق ذلك — الانتقال الى كافة تفاصيل ودقائق العزف والتي بامكانها ان تساهم بصرياً في اقحام المشاهد في عملية الخلق الفني للعازفين ، هذا بينما يقتصر المشاهد المسرحي على المساهمة السمعية وعلى مساهمة بصرية قاصرة جداً .

— ٤ —

الكينوكي : انقلاب

دزيغا فيرتوف

« أود أن أذكر فقط أن كل مافعلنـاه حتى الآن في الحقل السينائي لم يكن إلا خطأ ١٠٠٪ وأنه على طرفي نقيض مع ما كان علينا أن نفعله . . . »

— دزيغا فيرتوف —

من النداء الموجه في أوائل عـام ١٩٢٢

... أنتم أيها السينائيون :

مخرجون دون عمل وممثلون دون عمل .

مصورون سينائيون ضائعون

(١) Herbert Von Karajan

مؤلفون (سيناريست) مبعثرون في انحاء العالم

أنت ياجمهور الصالات السينمائية الصابر ، المستسلم كبغل تحت ثقـــل العواطف التي تقدم اليك .

أنتم أيها النزقون يا أصحاب الصالات السينمائية التي لم تفلس بعد ، يامن تقتنصون بجشع فتات الموائد الألمانية وبصورة أندر تلك الأميركية .

انـكم تنتظرون ،

تفنيكم الذكريات ، انـكم تحلمون ، وعيونكم مفتوحة ، بقمر (ستيلي ديل) جديد .. (الأشخاص العصبيون مدعوون لاغلاق عيونهم) ؛

انـكم تنتظروف ماسوف لن يكون

وما لا يجب انتظاره

اني أحذركم كصديق

لا تخفوا رؤوسكم كالنعام .

ارفعوا أنظاركم ،

انظروا حولكم ،

ها هو !

اني أراه

وعين كل طفل تراه :

تخرج الاحشاء

وأمعاء العواطف

من بطن السينماتوغرافي

ممزقة

من صخور الثورة
هاهي تتجرجر
تاركة آثار الدم على الأرض ،
المرتجفة رعباً وقرفاً .
لقد انتهى كل شيء .

من احدى المختزلات (سنيبوغرام) :
الى مجلس الثلاثة — ذريغا فيرتوف

... ان أي فيلم سيكولوجي أو بوليسي أو نقدي أو طبيعي أو من أي نوع آخر ؛ اذا ما قطعنا منه كل المناظر تاركين الشروح السفلية فقط ، فسيكون لدينا الهيكل العظمي الاولي لذاك الفيلم . ونستطيع فوق هذا الهيكل الاولي تصوير مناظر سينمائية أخرى ذات طابع واقعي او تعبيري أو ما يبدو لكم . فلا يمكن للأشياء أن تتغير بهـــذا . فالعلاقة ستبقى ذاتها : هيكلاً عظمياً أدبياً علاوة على شروح سينمائية مصورة .

هذه هي حالة كل أفلامنا وكل الافلام الاجنبية دونما استثناء ...

من نداء ٢٠ / ١ / ١٩٢٣
« الى السينمائيين - مجلس الثلاثة »

ان خمسة أعوام من التجارب العالمية القاسية قد دخلت أعماقكم ثم خرجت دون أن تترك أي أثر . ان النماذج « الفنية » ، لما قبل الثورة تتدلى منكم كايقونات لاتميل الا اليها أحشاؤكم التقية . وفي الخارج ، يدعمونكم في خطأكم هـــذا ،

مرسلين الى روسيا المتجددة مخنّطات خبالدات من الدرامات السينائية المتبلة بصلصة تكنيك فائق .

الربيع على الابواب . العمل على وشك الابتداء في التابلوهات السينائية ان مجلس الثلاثة ليرقب بأسف عميق كيف يقلب المتجون صفحات الاعمال الادبية بحثاً عن موضوع مـلائم . لقد اذيعت عناوين الدرامات والقصائد التي ستحول الى افلام ، وقد شرع في اوكرانيا وهنا في موسكو بتصوير العديد من الاعمال الادبية بشكل يوحي بأعراض العجز المقبل .

ان التأخر التكنيكي الواضح ، وضياع مقدرة التفكير النشيط بعد كل عهد البطالة ، والاتجاه نحو الدراما البسيكولوجية في ستة اجزاء ـ اي ان يميل كل واحد لرؤية قفاه !ـ انهـا كلها لتدل من جديد على الادانة المسبقة لكل تجربة مماثلة .

ان سم العادات يجري في شرايين جسم السينما . واننا لنطلب ان تعطى لنا الفرصة لان نستخدم هـذا الجسم المحتضر كيما نجرب فيه سمنا المضاد الذي اكتشفناه . اننا نقوم بهذا العرض للمتشككين كيما يقتنعوا :

اننا على استعداد لتجريب دوائنـا الواقي على التابلوهات السينائية « أرانب المختبرات ».

ـ مجلس الثلاثة ـ

قرار مجلس الثـلاثة
في ١٩٢٣/٤/٢٠

إن الوضع في الجبهة السينائية غير ملائم .

إن الأفلام الروسية الجديدة التي عرضت علينا تذكرنا ، كما كان منتظراً ، بنماذج « فنية » قديمة ، على نحو ما يذكرنا رجال الـ NEP (١) بالبرجوازية القديمة .

إن الفهرس السينمائي المقترح للصيف ، سواء في اوكرانيا أو عندنا ، لايوحي لنا بأية ثقة .

ولقد بقيت مشاريع العمل التجريبي على النطاق الواسع في الدرجة الثانية .

إن كل الجهود ، كل الآهات ، كل الدموع ، وكل المطامح ، وكل الصلوات ، تتجه اليها السينما دراما « سيكس ربل » .

ولهذا فان مجلس الثلاثة ، دون أن ينتظر قبول الكينوكي في الانتاج ، ودون أن يراعي إرادتهم في تنفيذ مشاريعهم ، يتنازل عن حقوق التأليف والنشر ، ويطالب بأن تنشر حالاً وفي تداول حر كل الافتراضات العامة وكلمات السر الحالية في عملية الانقلاب المقبل بواسطة الأخبار السينمائية . ولهذا فانه يناشد أولاً الكينوكي ذريغا فيرتوف ، باسم النظام الحزبي ، أن ينشر بعض المقاطع من كتاب « الكينوكي : انقلاب » والذي يوضح بما فيه الكفاية ذلك الانقلاب .

ـ مجلس الثلاثة ـ

ولتنفيذ قرار مجلس الثلاثة في ١٩٢٣/٤/٢٠ أنشر المقاطع التالية :

(١) التخطيط الاقتصادي الجديد .

بعد رؤية الأفلام التي وصلتنا من الغرب ومن أميركا ، وبعد مراعاة المعلومات التي حصلنا عليها عن العمل وعن البحوث التي أجريت في الخارج وعندنا، أصل إلى النتيجة التالية :

إن عقوبة الاعدام التي أصدرها مجلس الثلاثة عام١٩١٩ على كل الأفلام — دونما استثناء — لازالت سارية المفعول حتى اليوم .

إن أدق التحريات لم تعلن عن أي فيلم أو عن أي بحث حاولا فعلاً تحرير الآخذة السينمائية، المضغوطة في عبودية حزينة والتابعة للعين الانسانية الناقصة والقليلة البصيرة . وانه لايوجد لدينا أي مانع ضد الأقبية التي تحفرها السينما تحت الأدب وتحت المسرح . إننا موافقون بصورة تامة على توظيف السينما في مختلف نواحي العلوم ، ولكننا نرى أن وظيفة السينما هذه الناقصة ثانوية .

قصر نظر (ميوبي) قانوني

أساسي وجوهري

الفهم السينمائي للعالم

هاهي نقطة البدء : استخدام الآخذة السينمائيـــة على أنها عين سينمائيـة أكثر حزماً من تلك الانسانية ، في تفحص اضطراب الظواهر البصرية التي تذكرنا بالمكان .

أفسحوا المجال للآلة !

ان العـين السينمائية تحيا وتتحرك في المكان والزمان ، وهي تستوعب

وتثبت الانطباعات بشكل يختلف تمام الاختلاف عن العين الانسانية . ذلك لأن موضع جسمنا خلال الملاحظة ، وعدد دقائق الظاهرة البصرية التي نستطيع استيعابها في ثانية ، ليست إجبارية على الاطلاق بالنسبة للآخذة السينمائية التي تستوعب أكثر وأحسن كلما ازدادت كمالاً .

تسقط الـ ١٦ صورة (فوتوغرام) في الثانية

إننا لانستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هي عليه ، لكننا نستطيع أن نحسن أكثر فأكثر الآخذة السينمائية . واننـــا نرى اليوم المصور السينمائي ينقد مرة بعد مرة لأن الحصان الجاري يتحرك — على الشاشة — بصورة لاطبيعية وبطيئة (تدوير سريع لذراع الآخذة السينمائية) ، أو لأن التراكتور يحرث حقلاً ما بصورة سريعة جـــداً (تدوير بطيء لذراع الآخذة السينمائية) (١) .. الخ .

تفكيك الأشياء العرضي وتركيز هذا التفكيك

ومن الواضح أن هذه الظروف إنما هي عرضية طارئة ، فنحن نعد نظاماً مدروساً لهذه الحالات العرضية ، نظاماً يتحرى وينظم مختلف الظواهر .

لا تنسخوا عن العيون

لقد كنا حتى الآن نقسر الآخذة السينمائية ونجبرها على نسخ عمل عيوننا. وكلما كان النسخ جيداً ،اعتـــبرنا تلك الآخذة السينمائية أحسن .

لكننا منذ اليوم سنحرر الآخذة السينمائية وسنجبرها على العمل في الاتجاه المضاد ، بعيداً عن النسخ .

الآلة ومستقبلها

---

(١) الجدير بالذكر أن المصور السينمائي كان يدور ذراع الآخذة السينمائية على ألحان نشيد المارسيليز ، كيلا يسرع أو يبطىء .

... إني لأجبر المشاهد أن يرى في الشكل الذي يبدو لي أكثر صلاحية، عرض ظاهرة بصرية معينة . إن العين تخضع لارادة الآخذة السينائية ،ومنها تقاد الى حركات الحدث المتابعة ، والتي تحمل ،في الشكل الأكثر اختصاراً ووضوحاً، الجملة السينائية الى قمة أو أعماق حلها النهائي .

نظام الحركات المتابعة

مثال : تصوير لقاء ملاكمة لا من وجهة نظر المتفرج الحاضر للمباراة ،ولكن تصوير للحركات (الاصطناعية ـ الفنية)المتابعة للملاكمين .

مثال : تصوير جماعة من الراقصين لا من وجهة نظر المتفرج الجالس في الصالة والباليه على المسرح وأمام عينيه .

ان التقديم المسرحي لمشهد ما هو التقديم الأكثر ضرراً والأقل اقتصادية

وفي الواقع فان المتفرج في باليه ما يتابع بصورة متقطعة ، تارة ، حالة الراقصين الكاملة ، وتارة أخرى ، بعض الأشخاص الذين يختـارهم عن طريق الصدفة ، ثم بعض الأقدام ،وذلك في سلسلة من الاستيعابات المبعثرة والتي تختلف من مشاهد الى مشاهد .

وهـذا بالطبع ليس ما يمكن تقديمه لمشاهد سينائي . فنظام الحركات المتابعة يفرض تصوير الراقصين او المتلاكمين بعرض الاصطناعات الفنية في نظام تتابعها وتنظيمها ، مجبراً عين المشاهد على الانتقال نحو تتابع التفاصيل والمقاطع ذاك ، والذي لا بد من رؤيته .

إن الآخذة السينمائية تجر عين المشاهد السينمائي من اليدين الى القدمين ، ومن القدمين الى العينين .. والى آخر الأمر .. وذلك في النظام الأكثر فائدة ، كما انها تنظم وثائق دراسة تركيب (مونتاج) مُتَمش مع قواعد معينة .

- ٣ -

... أنت تسير في احد شوارع شيكاغو ، اليوم من عام ١٩٢٣ ، لكنني أنا أجبرك على الانحناء احتراماً امام الرفيق المتوفى فولو دارسكي والذي كان يسير في احد شوارع بيتروغراد ، وهو يجيب على إنحناءتك .

المونتاج
في الزمان وفي المكان

مثال آخر : تلقى في حفرة القبر توابيت الأبطال الوطنيين (الصور في أستراخان ١٩١٨) ، تملأ بالتراب تلك الحفرة (كرونشتادت ١٩٢١) ، تطلق المدافع النيران (بيتروغراد ١٩٢٠) ، واحتراماً للذكرى ترفع القبعات (موسكو ١٩٢٢) . كلها أشياء تجمع الى بعضها حتى مع مواد غير ملائمة ، أي ليست مصورة لذات الغرض ، (كينو برافدا رقم ١٣) . ونفس الشيء يقال في مونتاج تحية الجماهير ومونتاج تحية السيارات الرفيق لينين (كينو برافدا رقم ١٤) في اماكن مختلفة وفي اوقات مختلفة .

• • •

.. أنا العين السينمائية ، أنا الباني .

لقد سويتك ، بعد أن خلقتك اليوم ، في غرفة رائعة لم تكن موجودة حتى هذه اللحظة ، لقد خلقتها هي ايضاً . في هذه الغرفة يوجد اثنا عشر جداراً مصورة من قبلي في انحاء مختلفة من العالم

وبعد التوفيق بين صور الجدران والتفاصيل ، أمكنني تنظيمها حسب الترتيب الذي يعجبك وبناء جملة سينمائية ، بدقة وعلى فواصل ، فكانت الغرفة .

. . .

أنا العين السينمائية ، أنا اخلق انساناً أكثر كمالاً من آدم، أخلق آلافاً من اشخاص مختلفين انطلاقاً من رسوم وهيا كل موضوعة مسبقاً .

أنا العين السينمائية

أنا آخذ من شخص اليدين الأكثر قوة ومقدرة ، ومن شخص آخر القدمين الأكثر رشاقة وسرعة ، ومن ثالث الوجه الأكثر جمالاً والأكثر تعبيراً، وأخلق بواسطة المونتاج انساناً جديداً كاملاً .

انسانية الكينوكي مجلس الثلاثة موسكو قاعة المناقشات اليوم ٣ اليوم نيسان تقرير D Z U حول موضوع جملة الأخذة السينمائية الساعة ٨ مساء

شاب كهربائي

— ٤ —

أنا العين السينمائية . أنا العين الميكانيكية .

أنا الآلة ، اقوم بعرض العالم لكم كما استطيع أن أراه أنا فقط .

أنا أتحرر ، منذ اليوم الى الأبـــد ، من الجمود الانساني ، أنا في حركة مستمرة ، أنا اقترب وأبتعد عن الأشياء ، أنا أزحف تحتها ، أنا أتوضع فوقها ، أنا أتحول وجهاً لوجه مع حصان في سباق أنا أهجم بسرعة فائقة بـــين المجموع ،

التصوير المتحرك

أنا أجري امام جنود في مسابقة ، أنا اقع على ظهري ، أنا ارتفع مع الطائرات ، أنا اتدهور وأطلق طائراً مع اجسام تتدهور وتحلق طائرة . وها أنذا ، أنطلق نحو

الغـابة عبر فوضى الحركات ، مثبتاً الحركة بينما اتحرك أنا ايضاً ، واحـــدة من اصعب الملاءمات .

منطلقاً من تصوير الـ ١٦ — ١٧ صورة في الثانية ، متحرراً من حـــدود المكان والزمان ، أنا اقارن بين نقاط الكون .

وحياتي انما تتجه نحو استيعاب جديد للعالم . وهكذا فسأفسر بطريقة حديثة عالماً لاتعرفونه .

-٥-

.. ولنتفق مرة أخرى بين بعضنا : العين والأذن .

الأذن تتفرس والعين لاتنصت .

توزيع الاختصاصات

المذياع — الأذن ، هو : « أنا اسمع » مركب (مُمنتَج) .

العين — السينمائية ، هي: « أنا أرى » مركبة (ممنتجة)

هذا هو الآن ، أيها المواطنون ، ماسيحل مـــكان الموسيقى والرسم والمسرح والسينما .

. . .

إن العين تدخل بكل بساطة في فوضى الحركات التي تجول إلى جانبكم ، التي تهرب وتتدفق وتتصادم في الحياة . وكيف يمكن لنا بعد أن نمضي يوماً مليئاً بالانطباعات البصرية ، بناء انطباعات ذلك اليوم في كل فعال وفي دراسة بصرية؟

واذا ما سجلنا كل شيء رأته العين فوق شريط تصوير ، فمن الطبيعي

أن تنتج لدينا فوضى عظيمة . أما اذا ما ركبنا (مونتاج) ما صورناه بقدرة فسينتج لدينا شيء أكثر وضوحاً . وسيكون من الافضل بكثير إذا مانحن أبعدنا الفضلات المزعجة عنه . وهكذا فسيكون لدينا ذكرى منظمة لانطباعات عين جماعية .

تسجيل ملاحظات العين الانسانية

وبعد أن تستغني العين الميكانيكية ، أي الآخذة السينمائية ، عن وظيفة العين الانسانية المستعملة كدفترملاحظات ، وبعد أن تدفع وتؤخذ من الحركات ، تبحث سابرة في فوضى الحوادث البصرية عن طريق حركتها او اهتزازاتها الذاتية وتجرب ، مطولة من الزمان مقطعة أوصال الحركات ، أو على العكس ، تمتص الزمان في حد ذاته وتزدرد السنين جامعة عمليات طويلة لا يمكن للعين الانسانية بلوغها . .

تفكيك الظواهر النظرية وتركيزها

أما من سيساعد العين الآلة فسيكون الكينوك — الربان ، والذي لا يدير حركات الآلة فحسب بل انه مفعم بالثقة بها خلال التجارب في الفضاء ، أما في المستقبل فسيكون لدينا الكينوك — المهندس الذي سيدير الجهاز من بعيد .

العقل

وستكون نتيجة هذه العملية التي قام بها كل من الجهاز المحرّر المتكامل وعقل الانسان الستراتيجي ، الذي يدير ويلاحظ ويحسب ، ستكون مشهداً طازجاً أكثر ، ولهذا ، ذا اهمية أكبر .

وكم يوجد من اولئك الأشخاص شرهي المشاهد والذين سراويلهم على مقاعد المسارح . انهم يريدون الهرب من الرمادية اليومية ، يهربون

من « نثر » الحياة . مع أن المسرح ليس إلا غشاً مقرفاً لهذه الحياة ، مليئاً بخليطة حمقاء من التجهات الباليتيّة (باليه) ، من الندب الموسيقي ، من التعقيـــدات التنويرية ، من الديكورات (من تلك المرسومة الى تلك المبنية) ، وأحياناً من أعمال جيدة لسيد من أسياد الكلمة ، بريء في النهاية من كل هـذا المرق الممدد .

إن بعض أسياد المسرح يحطمون المسرح من الداخل ، فـاصمين عرى الأشكال القديمة ومعلنين كلمات سر جديـــدة في حقل المسرح ؛ وقد استنفرت لإغاثتهم البيوميكانيك (شغلة جيدة في حد ذاتها) والسينا (لها الشرف والمجد) والأدباء (لا بأس ، في حد ذاتهم) والأبنيـة (يا للجودة !) والسيارات (وكيف لا نحترم السيارات ؟) وطلقات البنادق (شيء خطير ومومم في الجبهة) .. ولكنها في مجموعها .. لا ينتج عنها أي شيء .

مسرح وفقط

فنحن لا نفتقر إلى التركيب وحسب ، بل وإلى الخلط المتجانس .

ونحن ، الكينوكي ، أعداء التركيب الفج الأشداء ،نعرف بأنه ليس من المفيدخلط فتات كل مكسب : فهؤلاءالاطفال يغنون حزناً وفوضى .

ـ عن مجلة دراما الايطالية ـ

في انتظار غودوت

مأساة — ملهاة في فصلين

تأليف : صموئيل بيكيت

ترجمة : هالة فرج

تحليل وعرض : عدنان بن ذريل

الإعياء ، واللاجهد ، والانسحاق ، وتسقط العفوية ، وتقري الحلم ، وتحسُّس الموجود ، والاندفاع وراء الثرثرة ، هي المطارحات التلقينية للحوار المسرحي والعمل المسرحي أيضاً في مسرحية — في انتظار غودوت (١) — لصموئيل بيكيت . .

وكانت هذه المسرحية ظهرت عام ١٩٥٢ ، أي في فترة مباشرة وقريبة لنهاية الحرب العالمية الثانية ؛ والنفوس آنئذ على ضناها من ويلات الحرب ، وعلى أملها في عوالم الغد ، وعلى عبثها بين هذا وذاك بمنجزات العلم والعقل ؛ فكانت

(١) منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٦٨

صورة صادقة عن ذلك الضنى ، أو هذا الأمل ، أوذياك العبث ..

وبالفعل تصنف المسرحية عادة بين نماذج أدب (اللامعقول) ، رغم أن حرصها على الواقع النفسي الشعوري واللاشعوري صريح ؛ ذلك أنها إذا قورنت بأعمال أدبية مسرحية محدثة من هذا النوع ، بدت مبهمة ، ضوضائية ، صارمة المنهج واللهجة في رصد ماهو مجرب .. إنها ، في فصليها الاثنين ، حوار متسلسل لا تربطه الا الثرثرة التي يثيرها انتظار شخصين ، متسكعين ، لمجهول يسميانه تارةً غودوت ، وتارةً غودان ..

وفي نهاية كل فصل منها يظهر (صبي) يشاركها الحوار ، يقول إنه يعرف (غودوت) ، وأنه يرعى ماعزه ، في حين يرعى أخوه غنمه ؛ وإنه يحمل لها رسالة منه بأنه سيحضر في الغد الى هذا المكان ؛ وينتظر الشخصان (استراجون) أو غوغو ، و (فلاديمير) أو ديدي ، يومين ، ولكن الانتظار لايفضي إلى شيء ؛ ويظل الشخصان في عنتها ، وسوداويتها ، وتظل المسرحية مغلقة على ذاتها ، ومبهمة تحتمل التفسيرات والشروح ..

ولكن اقتصار العمل المسرحي فيها على هذا الحوار المتسلسل ، أوذاك الانتظار الذي لايفضي الى معنىً معين ، لايعني أنّ المسرحية بدون موضوع ، أوبدون بناء فكري أو فني . . . على العكس ، للمسرحية فنيتها الخاصة ، وأسلوبها الخاص في عرض مضامينها ؛ وهي (فنيَّةٌ) التلقين لتجربة (اللحظات) الزمنية ، الآنية ، المرتبطة بحدث الانتظار نفسه .. والذاتية الآنية بالفعل واضحة المعالم في المسرحية ؛ ولكنها ذاتية الانسان العاجز ، كمعظم أبطال بيكيت ، المقهور ، واليأس المتردّي في ظلمات الحياة واللاشعور والعبث .

وصموئيل بيكيت ، رغم كونه ظل في هذه المسرحية — في انتظار غودوت — مع الرفض للمعنى ، وخاصة المعنى المعيَّن ، لحساب التجربة ، واللاشعور ؛ إلا أنه يؤمن في أعماقه بحتمية نفسية ، تظل وراء ظواهر الحياة ، والشعور ، والحوار ، والفكر ، والإفصاح هي قريبة من حتمية التحقق الوجودي ، التي آمن بها عدد من أدباء مابعد الحرب العالمية الثانية .

وقد عبر بيكيت في مسرحيته — في انتظار غودوت — عن ذلك صراحة ، في أن الانتظار الذي ينتظره بطلاه (استراجون) و (فلاديمير) هو شكل من أشكال انتظار الجديد ، او انتظار المتوقع ، أي انتظار لما تحمله تجربة الحياة المتسلسلة التي تعلو أبطاله دائماً من الآتي المحتم .. ولنسمع الى حوارهما في ذلك تعليقاً على وصف (بوزو) الغسق لهما ، أوتعريفه بقدومه :

استراجون — طالما المرء يعلم ..

فلاديمير — يستطيع المرء ان ينتظر دوره .

استراجون — يعلم المرءماذا يتوقع ..

فلاديمير — لم تبق حاجة لتعب الفكر .

استراجون — ماعليك إلا أن تنتظر ..

فلاديمير — لقداعتدناها ..

بعبارة أخرى ، لاحاجة لتعب الفكر مادام المتوقع الوجودي والنفسي حتمياً ؛ ذلك لأن الأفضل في نظرهما هو ظهور هذه الحتمية الوجودية النفسية كشيء موجود وتلقائي .

و (الثرثرة) — في المسرحية — ثرثرة عشوائية واعتباطية الى حد كبير

ولكنها مسوّرة بهالة من العلم ، تكسبها قيمتها التلقينيـــة ؛ فهي ثرثرة لامعقول ولا شعور .. ذلك أن (بيكيت) من المؤمنين بسار الكلمة ، حياتها ، وموتها ، وتلقينها ؛ كما أنه بذل جهده لتصوير تجربة الأديب الفنان لها ، في خلقها ، أو في الاستعانة بها على الإفصاح ، أو البيان أيضاً ..

ومن كانت هنا التلميحات في المسرحية للفن ، والشعر، والجمال ، والنقد؛ أو صلة الحديث بالفكر ، أو التعبير ؛ حيث نجد المؤلف يفضل أحيـاناً على الحديث – والذي يتم بواسطة التفـاهم ونقل الأفكار – الغناء أو الرقص أو الحركة على المسرح ، والتي يمكن أن تؤخذ على أنها ذات دلالات رمزية أيضاً. وكثيراً ما يطلب أبطاله من زملائهم أن يغنوا فيغنون ، أو أن يرقصوا فيرقصون ، لأن ذلك في نظرهم ، هو الوضع الطبيعي ، وخير من مجرد الفكر ، وأكثر سهولة وتعبيراً منه ..

فلاديمير – إنك رجل يصعب التفاهم معه ، غوغو .

استراجون– إنه من الأفضل لنا أن نفترق .

فلاديمير – أنك تقول هذا دائماً ، ثم دائماً تعود زاحفاً .

استراجون– الافضل أن تقتلني كالآخر .

فلاديمير – أي آخر ؟ (صمت) أي آخر ؟

استراجون– كآلاف الملايين من الآخرين . .

فلاديمير – (بحكمة) لكل انسان صليبه الصغير (يتنهد) الى أن يموت .. (بعد تفكير) ويصبح في عالم النسيان .

استراجون–بنفس الوقت دعنا نجرب التحدث بهدوء مادمنا لانستطيع أن نبقى ساكتين . .

فلاديمير — انك على حق ، نحن معين لا ينضب .

استراجون — ولذلك فاننا لانفكر ..

فلاديمير — هذا هو عذرنا . .

أي أن الثرثرة مفروضة عليهم فرضاً لأنهم معين من ثرثرة لاينضب - التلقائية هنا تلقائية كسيحة ، ومسحوقة ، وذلك من خصائص مسرح بيكيت ، يقوده تواً الى مجاهل التجربة ومتاهاتها ..

هذا النوع من العبث ، واللامعقول ، القائم على تقري اللاجهد واللاشعور ، نجده عنده (كامو) الذي قال باللامعنى ، وكلف باللاشعور . كما نجده أيضاً عند (سارتر) الذي قرر حالة اللزوجة الوجودية ، السابقة على التحقق والانجاز . ومجال (بيكيت) يلامس حقاً هذه المجالات الوجودية والنفسية ، حيث الحتمية والعجز ؛ الا ان تسقطه حياة الكلمة وقيمتها في التعبير ، منذ اندفاعها الحتمي في تلك الظلمات اللاشعورية نحو الثرثرة ، حتى تصبح حديثاً ، وتفاهماً وفكراً أيضاً ، جعله بالأحرى يعني بالتلقين ، أي بأدب اللامعقول ، وليس بتأمله . .

وقد سئل (بيكيت) بالفعل عن غودوت ، ومن يكون ، او من هو ؟ ! فاجاب انه لو كان يعرفه لكتب ذلك ، ولما تردد في الافصاح عن اسمه ، وهويته .. ومعنى ذلك أنه هو نفسه لم يزد همه في كتابته عن تقري حالة الإلهام الكتابي نفسها في الحوار ، دون أن يسعى لاظهار فكرة او جلاء موضوع ؛ لأنه بالفعل لايريد غير ان يصور ، بشكل علمي ، هذه المراحل من الحياة اللاشعورية وعلاقتها بالحديث والثرثرة ..

ومن هو (غودوت) اذن ؟ ! قال بعض النقاد هو الله ، بدليل ان كلمة

غودوت منحوتة على لفظة جود ، أي الله ؛ وان الحس الديني والميتافيزيقي متوفر في الحوار .

وقال آخرون هو المخلص ، او هو الانسان ، او ايضاً المعين . . وقال آخرون هو الامـــل في تحققه ، أي الخلاص في اللحظة الزمنية لانفعال الانسان به . .

ولكن غودوت لايظهر ، ولايفصح المؤلف عنه ،وعبثاً انتظره استراجون وفلاديمير . . وتعود الســـترثرة الى حتميتها المفروضة ، وتعود اللحظة الزمنية المنعتقة من أسر الوجود ، لتلقي الوجود في اسر اللحظات الزمنيـــــة الاخرى المتسلسلة ؛ ويعود اليـــأس والاعياء واللاجـــدوى والحلم والوهم ، ولذلك يظل (استراجون) و (فلاديمير) يلمحان بالانتحار ، او يفكران فيه ، او يحاولانه حتى آخر كلمات المسرحية . .

فلاديمير ـ هل انا نائم الآن ؟ غداً ، عندما استيقظ ، او يخيل الي ذلك ، ما الذي سأقوله عن يومي هذا ؟ انه مع استراجون صديقي ، في هذا المكان حتى حلول الليل كنت بانتظار غودوت ! انه قد مر بوزو ومعه حماله ، فخاطبنا ! محتمل ! ولكن اين الحقيقة في كل هذا ؟ !

وسواء ربط الاشخاص في المسرحية بشخصية الكاتب ، او عصره ، او ثقافته[1] ، فان هذه المسرحية الطليعية تظل نموذجاً حياً لأدب عالمي ، جهد في تقري اللاشعور في اللحظة الزمنية المتهاوية في حتمية الوجود والصيرورة . .

---

(١) قدمت للمسرحية أيضاً تفسيرات تحليلية نفسانية : راجع الترجمة المذكورة ص ١٥٩ ومابعدها . .

تاريخ الرواية الحديثة (1)

Histoire du Roman Moderne

تأليف : البيريس

R.-M. Albérès

ترجمة: جورج سالم

عرض : ظافر عبد الواحد

يتبع المؤلف منطقاً جدلياً في تأريخ الرواية الحديثة . فهو يطرح قضية نمو الرواية على أساس سردي ، ثم معارضة السرد ، حتى يصل إلى الاتجاهات الحديثة التي تحاول تركيب السرد مع نقائضه .

فقد كانت الرواية الباروكية في القرن السابع عشر تعتمد على السرد الذي كان يتذرع بعقدة غرامية للتشويق ، ولكن الرواية تستمر مجلدات قد تنسى خلالها العقدة الغرامية .

غير أن العقدة الغرامية تنمو داخل الرواية السردية فتتطور إلى انفعال .

---

(1) مكتبة الفكر الجامعي – منشورات عويدات – بيروت ١٩٦٧

وهكذا تحمل الرواية السردية نقيضها ، فتفسح المجال أمام القوى المعارضة وتنشأ الرواية الساخرة ، ويتصدع السرد . وتحاول الانطباعية الغوص في الأعماق ، وتصل المعارضة الى ذروتها في مدرسة «دستويفسكي الروائية .

يرى المؤلف أن الرواية المفجعة ولدت مع دستويفسكي ، من حيث غزارة الشخصيات والاحداث وسهولة التفصيل والتحرك البشري .

وعلى الرغم من اختلاف (رواية الوضع البشري) من بارس الى مارلو عن (الرواية المسيحية) من مورياك وبرنانوس الى روجه بيزوس وعن (الرواية التعبيرية القاسية) من موزيل الشاب حتى نضوج ورفل ووسرمان ، فان الشكل يظل دستويفسكياً في هـذه الحالات الثلاث : فما من تغير ظاهري في البنيان الروائي قدحدث في الرواية الجمالية المتأثرة بالرمزية أو في الرواية الانكلوسكسونية فيما بعد ، ولكن ثمة تغيراً عميقاً في رؤية الانسان : فقد أصبحت الدستويفسكية ترى في الانسان حيواناً ميتافيزيقياً لا حيواناً سيكولوجياً واجتماعياً .

ويعرض ألبيريس الاتجاهات الحديثة للرواية في محاولتها التركيب بين السرد ونقائضه .

لقد أضيفت الى كل ما كان من مقدرة في تطور الرواية — من الرواية الباروكية الى الرواية بعد البلزاكية — قوى المعارضة هذه التي غيرت شكل النظرة الروائية .

وجد أدب الشطار مجاله الحيوي في فرنسا بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٦٠ ، وكان قد نقله قصاصون خبثاء . فقبل أن ينشر ريمون كينو عام ١٩٠٩ كتابه الفكاهي (زازي في المترو) ، حرك قبل عشرين عاماً الدمى المضحكة في رواية

(بعيداً عن رويل) وقد أحيا بعمله هذا الرواية القديمة ، واقتفى بذلك أثر شارل سوريل الذي ألف رواية (الراعي المعتوه) قبله بثلاثة قرون .

تحول أدب الشطار في الرواية المستهترة الابيقورية العصرية ، الى رهافة أو وقاحة طفيفة . فنجد الروائيين، من شارل سوريل الى فرانسواز ساغان، يهتمون بأن تكون الشخصية الرئيسية حمقاء . وتقيم الرواية المستهترة تركيباً بين رواية فيض القريحة ، ورواية أدب الشطار .

ولدت الواقعية الموضوعية من واقعة جديدة في البلدان اللاتينية ، كما في امريكا ، وفي أفريقيا وآسيا منذ زمن قريب بلا عدوى : أخذ الكاتب يصف البسطاء كأنه واحد منهم .

ويبدو أن الجدل ما يزال مستمراً ضمن الرواية الحديثة . فمقابل الواقع ومقابل الواقعية الموضوعية، ظهرت الرواية الغنائية والرواية المجازية ، رد فعل على التعصب للحقيقي وللواقع ، اللذين اكتشفا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على التوالي ، وجمدا المخيلة الاوربية منذ حوالي ثلاثمئة سنة في عبادة الحقيقة والنقل والوصف . واستمر حنين الرواية الصوفية — التي اكتشفها القرن الثالث عشر — في الرواية الشاعرية .

وتحولت حكاية الجنيات الى الحكاية العلمية . ويتوقع أليبريس من الرواية كل شيء ، ما دامت تمثل حتى الآن جهل الانسان الحديث : ذاك المزيج المؤلف من أفضل الاشياء واردئها ، من الفن والانتاج السهل الذي يبز كل شيء حي من اشكال التعبير ، وبهذا التباين وهذا الاختلاط — حيث يقوم التاريخ والذوق باصطفاء الافضل — تفرض هذه الفعالية المبدعة على نحو متفاوت ، ومنها اراد الانسان العربي الذي تذرع بالحكاية الخيالية ان يضع افضل مافيه ، اي التعبير المبتذل عن حاجاته ، والتعبير الملح عن مصيره .

حياة جديدة [1]

قصص

تأليف : فاضل السباعي

نقد وتحليل : نبيل حمود

للقاص الأستاذ (فاضل السباعي) مجموعة قصصية اسمها (حياة جديدة) صدرت منها طبعة ثانية . ولقد رأيت أن أكثر الذين تعرضوا للسباعي بالنقد يسيرون في طريقين مختلفتين : الرعيل الأول ينقده نقداً موضوعياً بعيداً عن التأثر الذاتي والملق والمجاملة ، والرعيل الثاني يتحامل عليه مغمطاً اياه حقه جاحداً يراعه لسخيمة في صدره وهوى في رأيه . وانني أود أن ادرس هذه المجموعة القصصية لنرى مبلغ هؤلاء وبعد اولئك .

قصة « الصمت والحب » : ان الصراع في هذه القصة يجري بين فتاة وبين عاطفة يستعر ضرامها في جوانح هذه الفتاة، ولكنها بشموخها وتشاوسها الفني ترى

---

(١) بمناسبة صدور الطبعة الثانية لهذه المجموعة القصصية ـ مؤسسة المعارف ببيروت ١٩٦٨

انها غير قمينة الا بالرجال من اضرابها، و(نادر) ليس ممن يحاكيها او يدانيها .

ان (نادر) - كما يبدو في القصة - لايثير الفن خالجة من خوالجه، ولا باعثاً من بواعثه، ولكن فجأة، يبدو لنا ان هذه الفتاة قد تنازلت عن كبرياء الفن وتصفدت بذلة الحب . ولكن كيف حدث ذلك ؟.. قد يكون نتيجة للصراع النفسي الذي عانته (سميحة) . ولكن كان في استطاعة المؤلف نقل القارىء الى بيت (سميحة)، او اي مكان تكون فيه منفردة ويبدو الصراع النفسي بجموعه وعرامته . فلقد كان الصراع النفسي قصيراً وثقيل الظل، بحيث لو أظهره لنا في عنفه لانجذب القارىء اكثر ولهفت سويداء قلبه نحو القصة، ومع ذلك فهي لاهفة .. يستطيع ان يصور ذلك عن طريق التداعي اللاشعوري للأفكار، كما ابتدعها الشاب المغمور (ادوارد ديجاردان) : « المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث انه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال وبه تعبر الشخصية عن افكارها المكنونة — أي ما كان منها اقرب الى اللاوعي — دون تقيد بالتنظيم المنطقي، او بعبارة اخرى في حالتها الأولى. وسبيل الشخصية الى هذا التعبير هو الكلام المباشر الذي يكتفى فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة على نحو يدل على أن الخواطر قد سجلت كما ترد الى الذهن[1] »

وان كانت هذه الطريقة فوضوية بحيث تأتي القصة خالية من الحوادث المترابطة المتطورة والتسلسل المنطقي لها، بل هي عبارة عن تصورات وأحلام يقظة — ولكن لابد للقاص من اللجوء الى هذه الطريقة حتى تفضي الشخصية بمكنونها ويسير الحدث في تطوره المرسوم له. والحبكة في القصة مركبة؛ وأرى أن الفصل بين الطرق في عرض الحوادث لا غناء فيه بل هو قيد يقيد الكاتب .. والحوادث

(١) فن القصة للدكتور نجم ص ٧٩

تنمو نمواً طبيعياً ، فقد تجمعت خيوط القصة كلها في العقدة . وأما القصة في مجملها فهي ترجمة ذاتية لحياة كاتبها الذي طبقت شهرته الآفاق ، وان قبسها من قبسات خياله وومضات ذهنه ذي الجذوة المتوقدة وسربلها بسربال الواقعية ، وهذا مما يعز على الكتاب القصصين حاشا السباعي . ولقد اختار الكاتب الشخصيات التي تترجم عن ذاته اختياراً موفقاً ، فلم تر الشخصيات جامدة لا حراك لها بل كانت الحياة تدب على صفحات القصة كما تدب في واقعنا الذي نحياه . واتبع الكاتب في رسمه للشخصيتين في القصة الطريقين التحليلية والتمثيلية ، وهو مايلجأ اليه القاص الذي يدرك الفن ادراكا عميقاً .. وفي ذلك يقول السباعي : « لا اعرف أن لي اتجاهاً فنياً معيناً سوى أني اتوخى الصدق في التصوير والتعبير ، حتى ليحسب القارىء انه بازاء صورة قد قدت من الواقع بلحمها ودمها ، وما هي في الحقيقة الا خيال قد ابتكر على نسق الواقع » (١)

والقصة الثانية « ذقون في الهواء » ، وصفت هؤلاء المتعطلين الوسطاء الذين يستقبلون المراجعين عند مصاريع المحاكم بلسان الملق والوداد الكاذب المتصنع . هذه مشكلة واقعية عاشها المؤلف ، فمهنته المحاماة التي مارسها في فجر حياته العملية ارته كثيراً من هؤلاء الناس الذين سبر اغوارهم في قصته هذه وصور نفسياتهم واستطاع ان يصور تصويراً فذاً المسارب التي يسرب منهـــا هؤلاء . وتصويره للشخصيتين (ابراهيم شيخ الحلاقين) و (ابو الزلام الحمال) ، ينم عن تعمق وخبرة ودراية . فهاتان الشخصيتان الساذجتان صورتان من الحياة ، بما تحفل به من صراع المتناقضات ، ومن الاحن والسخائم ، وصراع الاخيار مع الاشرار . ويقول عنها سمير قطامة : (ولقد رأيته في مجموعته « حياة جديدة » طبيباً اجتماعياً ، قد انتضى القلم ،

(١) مجلة « المعلم العربي » دمشق - العدد الأول لعام ١٩٦٦

فكأن بين يديه مشرط يمر به على مواطن الداء في جسد مجتمعنا المضنى ، تحدوه جرأة في النقد وصراحة في التعبير جلبتا له المتاعب مثل ما وقع له في قصة «ذقون في الهواء» ، حيث عمد الى تعرية الروتين في دوائر الدولة ، فاستحق محاكمة انتهت بالحكم عليه بالحبس عشرة ايام قابلا للاستئناف .. لولا أن ادركه - بمناسبة قيام الوحدة بين سورية ومصر - عفو عام عن « الجرائم والمجرمين »فشمله برحمته ! وما نجاه من ان يدعى الى محاكمة جديدة الا تذييله القصة لدى نشرها في هذه المجموعة - في طبعتها - بحاشية اعتذارية طمأنت اولي الأمر ، ولكنها اثارت عليه حفيظة نقاد الأدب قبل أن يعرفوا ما وراءها من شيء) .

واني لأدعو الكاتب الى ان يدرس نفسية طبقة جديدة نشأت في مجتمعنا ، وهي (البيروقراطية) التي تعج بها مكاتب الدولة ، فانه بالكتابة عنها أحق واحجى .

وفي ثالثة القصص « حياة جديدة » ، استطاع الكاتب أن يصف لنا شعور طفل كتب عليه أن يكون « كما » فعصف الألم بكيانه وطغى الغم على وجدانه ، ولكن القنوط أزهر واثمر ، والموجدة افتر ثغرها .. ما مثاله ؟ أليس انساناً كغيره من الناس يريد ان يكسب ليعيش ؟ والرزء ، هل هو برزخ بينه وبين العمل ؟ ام انه نفحة الإقدام وفيض العزم والالهام ؟

ونظراً الى ان اخضاع كل قصة من قصص المجموعة لقواعد النقد المدرسي يستغرق صفحات كثيرة ، لذلك اشير الى الفكرة الرئيسية التي رمى اليها الكاتب من قصة « صورة الشيخ العجوز » ، وهي ان كثيراً من النابغين يقفون انتاجهم على خدمة شعبهم ، وشعبهم عنهم في عماء ، ولكن سيأتي من يقدر نبوغهم ، وفي قصة «الاكذوبة» يجمح الحب الى الامتلاك وهذا يحمل في طياته معاني الاستعباد .

وتؤكد قصة « الشمس تشرق من جديد » ، ان جوهر الاخيار لا يتغير .

وتقول الدكتورة (بنت الشاطىء) : « وملحظ آخر اسجله لمجموعة (حياة جديدة) » وهو ان ست قصص منها من ثمان ، لا تدور حول العشق والغرام . ولا شك انها شجاعة من فاضل السباعي ، تعوز كثيرين من كتاب القصة عندنا ، شجاعة مصدرها فيما ارى خصب الشعور وغنى الوجدان وطواعية القلم . واقوى ما يبدو هذا في قصة (الشمس تشرق من جديد) ، فالقارىء يرنو مبهوراً الى بطلها الشيخ في عطف مستثار ، وقد نفذ الاديب الى اعماق وجدانه البشري بما يطوي من مشاعر متناقضة وعوالم غامضة » .

« الموعد اللازوردي » : لم افهم من هذه القصة .. الا انها حلم يقظة .

تبقى امامنا « الحمام » ، وهي القصة الثامنة والاخيرة في المجموعة ، وتقع في (٤٧) صحيفة ، تدور حوادثها حول مشاهدات طفل في حمام النساء .. انها تصور البيئة الحلبية في اعرافها وعاداتها . ان هذا الطفل الكسول ـ الذي يضربه معلمه (منذر افندي) ـ تصحبه امه الى حمام النساء ، وكان عليه في اصيل ذلك اليوم ان يكتب وظيفته والا لقي جزاءه . والطفل يرفض الذهاب ، ولكن امه تجبره على المجيء معها واخوته الى الحمام .. تقول له « امش في الطريق مشياً هادئاً ولا تسبب لي المتاعب » . ثم تقول غير كاتمة خشيتها : «الله يجيرنا منها على باب الحمام» . وتتقاذفه الافكار .. فها هو يطير بخياله الى قاعة الدرس وعصا المعلم التي تترصده ان لم يكتب (الوظيفة) ، والمرأة التي تقف امام باب الحمام تتربص به ، ووصلوا الى الحمام فاذا امرأة واقفة امام بابه ، ونسمع صوتاً يرتفع ليقول في عتاب ممزوج بالغضب :

ـ حرام عليك يا أم علي ! ابنك أصبح رجلاً ! عيب يدخل مع النسوان !

وتنتهي الملحمة بدخول الطفل مع أمه وأخوته ، ولكن بعد شد الألسن

وقذفها . الأم تصرّ على أن ابنها لم يزل طفلاً، وغيرها من النساء يقلن لها : « إن ابنك أصبح رجلاً، فيحرم عليه دخول حمام النساء » . وسمع امرأة حيزبوناً تهمس له في مودة : « انت صغير ، الماء ما وصلت الى القسطل » . يشرح المؤلف هذه العبارة في حاشية : يعني بذلك أهل البلد عندنا ان الولد لم يدخل سن البلوغ .

إن الطفل جازع من امه ، فهي قاسية غشوم لا يلين قلبها ، وتضرب ابنها اذا ندّت عنه حركة صغيرة. فهي امرأة مكبوتة في بيتها، قد تحكم فيها زوجها وطغى عليها، وهو يتركهم ليذهب الى حيث الكؤوس الدهاق .. انها والحالة هذه، لا بد ان تبث أشجانها ووجدها وتقتل كمدها، فلا ترى شفاء لذلك الا ضرب ابنها .. وهذا تحليل (سيكولوجي) عميق من الساعي . انه تعمق وغور وراء الاسباب والبواعث تستشف منه تمرسه ومعرفته بالعقد النفسية ومركبات النقص ، أو كما يترجمونها (القصور الذاتي) . ويقول علي الزيبق عن هذه القصة : (أذكر أني عندما كنت أصغي الى قصة « الحمام » تلقى موجزة من مذاعة حلب في صيف ١٩٥٦ ، كانت الى جانبي عجوز ما تفتأ تبدي اعجابها بما تعيه أذناها من الوصف الدقيق لحال ذلك الصبي الذي صحبته أمه الى حمام النسوان فصادف ما صادف من المتاعب والمشاهد .. بيد أن الشك ساورها في أن يكون كاتب القصة رجلاً لا امرأة ! فعهدها ان النساء وحدهن يعرفن الدقائق التي تنقضي في حمامهن) .

يقول (ياسين رفاعية) في مجلة (المعرفة) عدد آذار ١٩٦٣ في نقده لمجموعة الساعي (الليلة الاخيرة) : (ويصح أن نطلق على أسلوب المجموعة اسم الاسلوب المنفلوطي ، نسبة الى مصطفى لطفي المنفلوطي ، في التقعر اللغوي والطريقة التقريرية في عرض الأفكار) . . حبّب الله الينا التثبت ، وجنّبنا الشبهات ، وأبعدنا عن خطل الرأي وفيالة الفكر . ومن العسف ان نصف كاتباً في شيء ليس فيه ، لقد قرأت (حياة

جديدة) فلم أجد فيها التقعر اللغوي والأسلوب المنفلوطي ، وان كان الكاتب يتكلم عن (الليلة الأخيرة) ، لأن روح الكاتب واحدة في كل قصصه ، وأسلوبه لا يطفر طفرات سريعة من قصة الى أخرى، الا اذا نأى العهد بين قصصه، ولكنها مقشقشة هدرت ثم قرت .

ان القاص لا يقاس في رأيي بجزالة جمله وفخامة عباراته وتعبير ألفاظه ولا بصوره ، لأن تلك ميدانها الشعر وليس القصة . ان تصيد صورة ليس من مهمة القاص وان كانت من مهمة الشاعر ، ولكل ميدانه ومجال ابداعه . فالمقياس القصصي عندي هو مدى اخلاص القاص لفنه واستعماله لادواته، فليست الفلسفة التي تنم عن نظرة القاص هي المقياس الوحيد للقصة ، وانما النظرة الى الطبيعة الانسانية والوجود والابداع الفني وصدق التصوير وعمق الاحساس والدراية التامة بنواحي الفن القصصي والبيئة التي يستمد القاص منها مواضيعه (مادته) ، كل ذلك هو المقياس الموضوعي للقصة . وأما الذين يزنون القصص بعباراتها المدبجة المعبرة، وجملها الموزونة المنمقة ، وآرائها الفلسفية ، فانما يتنكبون عن محجة الصواب . أما أسلوب السباعي فلا مطعن فيه ولا مغمز، فهو جزل متين بعيد عن الركاكة، والمعاني في منأى عن الغثاثة والوهن . وهو أسلوب يتصف برشاقته ودبيبه في النفس كدبيب السلافة . ولكن لا بد من همسة نهمسها في أذن السباعي ، فثمة خطيئة شاعت وفشت وهي تأنيث كلمة (انسان) ، وهذا ما أراه من هجنة ولحن زماننا هذا .

وقصص فاضل السباعي اخيراً سيف مصلت على رقاب الذين يكتبون بالعامية ويهاجمون لغة القرآن، انهم عملاء الصليبية الحديثة ان قبلوا ذلك أم رفضوه، وأغلبهم من الكتاب القصصيين في مصر ولبنان .

أهل العلم والحكم (١)

في ريف فلسطين

تأليف : أحمد سامح الخالدي

« أهل العلم والحكم » ، كتاب جديد صدر عام ١٩٦٨ عن دائرة الثقافة والفنون في وزارة الثقافة والاعلام الاردنية ، لمؤلفه الاستاذ أحمد سامح الخالدي.

والاستاذ الخالدي من المربين العرب المعروفين من الرعيل الاول. عمل مفتشاً في التربية في لوائي غزة ويافا عام ١٩٢٠ . وفي عام ١٩٢٥ كلف بادارة دار المعلمين في القدس . وكان بيته كعبة للعاملين في النشاط التعليمي والاجتماعي. وظل الاستاذ الخالدي علماً للعلم والثقافة في فلسطين حتى حلت النكبة

(١) منشورات وزارة الثقافة والاعلام بالاردن — عمان ١٩٦٨.

عام ١٩٤٨، فانتقل الى لبنان حيث كرس حياته لمساعدة اللاجئين وتنظيم التعليم لابنائهم، وتوفي عام ١٩٥١ .

وغرض المؤلف من تأليف هذا الكتاب - كما يقول في مقدمته - هو الكشف عما أخرج ريف فلسطين من أهل العلم والحكم، وما كان لابناء هذا الريف في مختلف العصور « من القدح العلمي في شتى ميادين العلم والادارة والقضاء » . وهو يذكر في هذا المجال اسماء شخصيات بارزة في التاريخ الاسلامي من امثال موسى بن نصير وعبد الحميد الكاتب وغيرهما .

والكتاب قسمان : يبحث الأول منها في الريف الفلسطيني، او في جغرافية الريف الفلسطيني بعبارة أصح ، بالاستناد الى المصادر العربية التاريخية والأدبية القديمة . وهو أقرب الى كتب التصنيف .

أما القسم الثاني فقد أفرده المؤلف للحديث عن قرى فلسطين وضياعها ، وماأخرجه ريفها من رجال الحكم والعلم . واستثنى المؤلف من البحث المدن الفلسطينية كالقدس ويافا وعكا وصفد وطبرية .. الخ .

وطابع الكتاب هو الحديث عن جغرافية فلسطين وتاريخها بالاعتماد على المصادر العربية القديمة فقط ، مثل فتوح البلدان للبلاذري ، وتاريخ اليعقوبي ، ومعجم ياقوت الحموي .. الخ .

فهو يقول مثلا عن حدود فلسطين : « وقد حدد لنا مجير الدين الحنبلي (٧٠٠ هـ - ١٣٠٠م) في (الأنس الجليل) الارض المقدسة فقال : من القبلة ارض الحجاز الشريف يفصل بينها جبال الشورى (الشراة)، وهي جبال منيعة بينها وبين ايلة (العقبة) نحو مرحلة . وسطح ايلة هو حد الحجاز ، وهي من تيه بني

اسرائيل .. ومن الشرق ، من بعد دومة الجندل برية السماوة .. ومن الشمال، مما يلي الشرق ، نهر الفرات ، على قول الحافظ شمس الدين محمد الذهبي مؤرخ الشام ..».

والمؤلف في الفصل الأول يتحدث عن تاريخ فلسطين (جند فلسطين) ، منذ الفتح الاسلامي زمن عمر بن الخطاب (١٦ هـ .) ، كما يتحدث عن مناخ فلسطين ونباتاتها .

ويتابع في الفصل الثاني الحديث عن جغرافية فلسطين ، فيتناول مياهها وانهارها . ونراه يقول عن طبرية مثلا ، نقلا عن اليعقوبي : « ..وطبرية وهي في سفح جبل مع بحيرة جليلة ، يخرج منها الأردن المشهور . وفي مدينة طبرية مياه تنبع حارة ، تفور في الصيف والشتاء ولاتنقطع . فتدخل المياه الحارة الى بيوتهم ، ولا يحتاجون لها الى وقود »[1] .

ولا يفوت المؤلف هنا ان يتحدث عن مشاريع الري والزراعة التي أوجدها الخلفاء الامويون او العباسيون على انهار فلسطين . كما لايفوته ان يستشهد بأبيات حلوة من الشعر في وصف نهر او قنطرة او قرية من قرى فلسطين الجليلة القديمة . فهو يستشهد بالقول عن عفرى مثلا (وهي ماء بطرف فلسطين) ببيتين من الشعر لعزوة بن عمر :

ألا هــل أتى سلمى بأن خليلها — على ماء «عفرى» بين احدى الرواحل
عـلى ناقة لم يضرب الفحل أمها — مشذبــة أطرافهـا بالمناجــل

وفي الفصل الثالث ننتقل مع المؤلف الى جبال فلسطين واغوارها وصحاريها ،

---

(١) ص ٤٨ من الكتاب .

وحصونها . ونراه يقول في الكرمل مثلا نقلا عن ياقوت : « جبل قرب عكا من السواحل الشامية .. و كرمل آخر حدود الخليل .. »

فاذا وصل الى وصف المناطق التي شهدت احداثاً تاريخية قديمة مثل طور سيناء ،فانه يسترجع هذه الاحداث على لسان المؤرخين ،أو كما وردت في الروايات الدينية . ويقول في الطور على لسان اليعقوبي : « وصعد موسى طور سينا فأقام اربعين يوماً فكتب التوراة » . ويقول في وصف التيه (صحراء سيناء) نقلا عن الادريسي : « التيه هي الارض التي هام فيها بنو اسرائيل اربعين سنة،لم يدخلوا مدينة ، ولا آووا إلى بيت ، ولابدلوا ثوبا ، ولاازداد احد منهم في قدر. وطول هذا الفحص الذي هو أرض التيه ، نحو من ستة أيام » .

ولايكتفي المؤلف في كثير من الاحيان بذكر رواية واحـــدة في وصف موضع جغرافي هام ، او وصف أرض ذات اهمية تاريخية . فهو قد ذكر في وصف التيه مثلا ثلاث روايات، هي رواية الادريسي وروايتي القزويني وياقوت .

اما الفصل الرابع، فقد خلصه المؤلف للحديث عن قرى وضياع ريف فلسطين ، ومن نبغ فيها من أهل العلم والحكم ،او ماجرى فيها من حادث تاريخي مشهور . فهو يقول في قرية بورين وهي من اعمال نابلس : « ينسب اليها الشيخ القدوة المحقق الملك غانم بن علي بن حسين الانصاري الخزرجي المقدسي .. »

ومابقي من فصول الكتاب ،وعددها سبعة فصول ،فقد جعلها المؤلف بمثابة فهرس للأعلام والمناطق الجغرافية ، مرتبة حسب الاحرف الابجدية .

وقد ألحق المؤلف بآخر كتابه « كشافاً » بأهم ماورد فيه من اسماء الاعلام .

محاولة لاستخلاص الدروس من النكبة

تحت هذا العنوان نشرت مجلة « دراسات عربية » [1] دراسة للكاتب العربي العفيف الأخضر . وكانت المجلة قد تقدمت الى الكاتب بثلاثة أسئلة حول قضايا الثورة العربية والحلول الممكنة للرد على تحديات النكبة . ولأهمية هذه الدراسة وعمقها وما اتسمت به من صراحة وجرأة نقدم هنا تلخيصا وافيا لها .

يدور السؤالان الأولان حول امكانات تعاون القوى الثورية الوحدوية والتقدمية ، ويتعلق الثاني منها بامكان قيام اتحاد فيدرالي بين الأقطار الأربعة المهيأة لذلك كالعراق وسوريا ومصر والجزائر .

والاجابة بوضوح على هذين السؤالين تستلزم طرح القضية الأم : الوحدة العربية . مثل هذا المسعى يفترض فحص الاطروحات الأربع التالية :

(١) دراسات عربية - السنة الرابعة العدد ١٢ - ت١ ١٩٦٨

١ – هل الوحدة العربية امكانية تاريخية أم ضرورة تاريخية ؟

٢ – ما هي القوة الاجتماعية التي لها مصلحة فيها ، والمهيأة بالتالي للنضال في سبيلها ؟

٣ – أي دور يمكن أن تلعبه الوحدة حتى في أدنى حدودها : وحدة العمل بين الأنظمة التي استفزها العدوان ، في قضية الاحتلال الاسرائيلي للأرض العربية الجديدة في مرحلة ، ثم اقتلاع الحضور الصهيوني من الوطن العربي في المرحلة التالية ؟

٤ – هل في الامكان تحقيق الوحدة العربية بعد تجزئة دامت قرونا وأنتجت مضاعفات واعطت حصادها الأثيم ؟ واذا كان الجواب بالايجاب ، فما هو السبيل لايجاد هذه الأداة وتنميتها بالقدر الذي تصبح فيه متفوقة على نحو حاسم على العوائق الموضوعية والذاتية التي ما تزال قائمة على الطريق ؟

هل الوحدة ضرورة تاريخية ؟

بهذا الصدد ينبغي طرح قضيتين اساسيتين :

١ – متطلبات التنمية الاقتصادية والتطور الحضاري .

٢ – التبادل مع العالم الخارجي .

إن بلوغ المرحلة الحضارية الجديدة في العالم لم يعد ممكنا بغير تجنيد امكانات مالية و كفاءات تقنية وطاقات بشرية منتجة ومستهلكة على اوسع نطاق ممكن . فكيف يستطيع كل الوطن العربي من الخليج الى المحيط أن يدرك هذا الشأو ، وان يختصر الابعاد ليخرج من شروط العصور الوسطى ، حيث هو

الآن ،الى مرحلة الثورة الصناعية الأولى – التصنيع الواسع والكثيف – ثم الى الثورة العلمية والتكنولوجية ؟

علماً لا سبيل لبناء دولة عربية حديثة في مستوى الرد على تحديات النصف الثاني من القرن العشرين واللحاق بالعصر الا اذا توفرت اربعة شروط لا بديل لها :

١ – سوق قومية واسعة تستطيع استيعاب كميات فائقة من الانتاج القومي .

٢ – عملية الدفع الثوري لقوى الانتاج التي تحول بلداً زراعياً ما الى بلد مصنع تقتضي وجوبا توفر الشروط والامكانات التالية :

آ – رؤوس أموال طائلة .

ب – كفاءات تقنية وفيرة .

ج – سوق قومية واسعة وقادرة على الامتصاص .

د – وحدات صناعية جبارة يضيق عنها حتماً الاطار القطري ، ولا يمكن أن يجد مجالها الحيوي الا في الاطار القومي .

٣ – في شروط التخلف الاقتصادي والتكنولوجي التي تعيش فيها بدرجات متفاوتة كل اقطار الوطن العربي ، تمثل الامكانات البشرية عاملاً أساسياً في عملية الانتقال الى الحضارة . (نهضة الاتحاد السوفيتي والصين) .

٤ – هذه الشروط الثلاثة الضرورية لعملية التطور لا يمكن التفكير بها بدون التحرر الكامل من كماشة الاستعمار الجديد الذي ينهب ثرواتنا ، ويصدر رأسمالنا القومي الضروري لعملية التراكم ، ويتخذ من اسواقنا القطرية مناطق نفوذ لشركاته وبضائعه . والامكانية الجدية لكسر تطويق الاستعمار الجديد

للوطن العربي هي مواجهة في الاطار القومي ؛لأن المواجهـــة القطرية عاجزة كما اثبتت التجربة ذلك .

الوحدة وجهة العصر

نظرة متأنية ونقدية لواقع حقبتنا التاريخية تبدي لنا بوضوح كاف ان وجهة التطور التاريخ العالمي ليست قطرية . ومفـــاد ذلك ان الامم الصغيرة والدويلات القميئة لم تعد قادرة على التكيف مع متطلبات الحقـائق الاقتصادية والسياسية الراهنة لعصر العلاقات الامبريالية والثورة العلمية والتكنولوجية .

وان المساعي الحديثة في سبيل وحدة القارة الاوربية لكي تصبح بالوحدة في مستوى رد التحدي السياسي والاقتصادي الامريكي يعكس هذه الضرورة التاريخية ، ويبرهن على أن الحياة أعطت لقضية وحدة أمم قارية مختلفة الالسن والاعراف ، فضلا عن وحدة امة واحدة كالأمة العربية ، الأسبقية في قائمة الاوليات .

ان الوحدة — لا القومية فقط بل القارية أيضاً — اصبحت في شروط عصرنا مسلمة لا تكاد تجد خصما .

الوحدة ومهام الثورة العربية

بدأ خسوف الحضارة العربية الاسلامية حين بدأت الأقاليم البعيدة تنفصل عن الدولة المركزية . واستمر نهج هذا التدهور الى وفادة الاستعمار الاوروبي في العصر الحديث . لقد أدرك الاستعمار منذ احتلاله لأقطار الوطن العربي خطر وحدتها عليه ، ولذا اجتهد وسعه لتكريس الاجراءات الانفصالية .

وآثار التمزيق الاستعماري للوطن العربي ورواسب ايديولوجيـــة التجزئة الاستعمارية ماتزال حية وقائمة على مستوى التفكير لدى قطاعات واسعة

من المثقفين والقيادات السياسية في المغرب العربي . وعلى الرغم ان شعار الوحدة الشاملة لم يعد غريباً ، كما كان لبضع سنوات خلت ، في مستوى المثقفين والقيادات السياسية في المغرب لعدة اعتبارات ، فان البلبلة ماتزال تخيم على أذهان كثير من اليساريين والمثقفين المغاربة .

والمهمتان المطروحتان الآن بالحاح على الثورة العربية هما : الخروج من التخلف ، والتحرر من الاستعمار الجديد . وتحقيق المهمة الأولى يتطلب التصنيع الثقيل ، وذلك لاسبيل اليه بدون سوق دولة الوحدة . أما الخلاص من الاستعمار الجديد فان ذلك يعني على الصعيد الاقتصادي تأميم موارد الثروة القومية وفي طليعتها البترول . وهذا الاجراء لايمكن الاقدام عليه بنجاح وبأقل مايمكن من المخاطر إلا اذا كان تأميماً جماعياً على مستوى الوطن العربي .

وإذا كنا قد اكتفينا بمثل البترول فقط ، فذلك لأن تأميمه لامعوض له للخروج من البؤس ومن التخلف العسكري والعلمي الذي دفعنا ثمنه في العدوان الأخير . فبالتأميم سيتضاعف عائد الاقطار العربية المنتجة للبترول ليصبح خمسة ملايين بليون دولار ، بدلا من المبلغ الزهيد الحالي ٢٥٠٠ مليون دولار . وتستطيع الأمة العربية بعد أن تسترد بترولها ان تصبح في زمن قصير نسبياً قوة اقتصادية وعسكرية في مستوى مسؤولياتها التاريخية والقومية والدولية .

القوى الاجتماعية التي ترتكز عليها الوحدة

اذا كانت الوحدة بهذه الدرجة من الالحاح فما هي مرتكزاتها الاجتماعية ؟

ان الطبقة الاجتماعية التي قادت النضال الوحدوي تاريخياً وحققته في الامم الاوربية في مطلع عصر تشكل القوميات كانت الطبقة البورجوازية .

في الوطن العربي أخذت مسيرة التاريخ انعطافاً آخر ولأسباب تاريخية

عديدة . على رأس هذه الاسباب تدخل الظاهرة الاستعمارية ، فبالغزو الاستعماري اصيب التشكل الطبيعي للمجتمع العربي بتشويه بنياني انعكست آثاره على حركة تطور هذا المجتمع .

في ظل هذا الواقع ، وعلى مدى الزمن تحدد مفهومان راهنان لوحدة الأمة العربية : ١ – المفهوم الوحدوي البرجوازي الصغير ٢ – المفهوم الوحدوي للفئات الكادحة .

وللوضوح يجب أن نشير الى بعض نقاط الاختلاف الكيفي بين المفهومين ، وان نستعرض في الوقت نفسه نقاط الالتقاء والتكامل بينهما .

١ – القيادات القومية للبورجوازية الصغيرة تؤمن بامكانية الوحـــدة العربية وعلى مدى اطول بحتميتها . الا أنها لم تحاول بنجاح ان تقدم تبريراً للوحدة ينبع من الحتميات الاقتصادية وعدسيات العصر الامبريالي التي جعلت من كل وحدة ضرورة لابد منها .

لقد اكتفت على العموم بالتذكير بالماضي الوحدوي للأمة العربيـــة ، وشددت على الجوانب الذاتية والعاطفية للوحدة .

٢ – لم تطرح مضمون الوحدة الاجتماعي بجلاء ، فالدور العملي الذي يجب أن تلعبه الجماهير في صيانة الوحدة وفي دفع مدها ، سواء على مستوى القطرين المتحدين أو على مستوى الوطن الكبير ، لم تقع حتى مجرد الاشارة اليه في ميثاق ميلاد ج . ع . م ولا في ميثاق الوحدة الثلاثية التي بقيت حبراً على ورق .

٣ – لم تطرح اطروحة الأداة الوحدوية التي تمتلك استراتيجية وحدوية واضحة وتاكتيكاً وحدوياً مرناً .

لكن هناك مواقع لقاء بين المفهومين الوحدويين البورجوازي الصغير والعمالي أهمها :

١ – التعلق بالوحدة . ٢ – اعتبارها العمود الفقري للثورة العربية .

٣ – تحديد متجانس لاعداء الوحدة : الاستعمار والرجعية .

وصبغة التناقض العدائي منتفية اساساً بين الخطين الوحدويين اللذين اصبحا متوازيين تقريباً ، ومزيد من التوعية ونضال الجماهير وتنامي حركتها كفيل بأن يجعلها يلتقيان ويمتزجان . وهذه هي مهمة القيادات السياسية الاكثر وعياً ، والمثقفين الوحدويين الذين شاءت طبائع الاشياء في الوطن العربي ان يضطلعوا بدور هام .

ومن غير الممكن طبعاً التحدث عن مفهوم ثالث للوحدة العربية : المفهوم الرأسمالي . فالرجعية العربية طلقت نهائياً كل اشكال الوحدة وتمخضت للعمالة والانفصالية . وآخر ما تبقى لديها من عملة الوحدة هي مؤتمرات القمة تحاول من خلالها تنويم اليقظة الشعبية . ان من طبيعة التطور التاريخي ذاته ان تستلم الشغيلة العربية الثورية زمام قيادة المجتمع العربي نحو الوحدة والثورة الصناعية والثقافية في منظور علاقات اجتماعية اكثر انسانية وعدلاً .

بالتأكيد الشغيلة العربية ليست وحدها المؤهلة لخوض هذا النضال . اذ ثمة امكانية راهنة وثمينة لتحقيق تحالف شعبي واسع على المستويين القطري والقومي معاً مهماً للنضال في سبيل الوحدة لانه لا يخسر بالوحدة شيئاً غير البؤس والذلة .

وعناصر هذا التحالف هي الفلاحون ، المثقفون الوحدويون ، البورجوازية الصغيرة والمتوسطة ، جماهير الجنود .

لقد أعطى عجز البورجوازية كطبقة قائدة عن تحقيق فعلي لمهام الثورة الوطنية طابعاً مزدوجاً ، قومياً واشتراكياً ، للثورة العربية .

أداة الوحدة العربية :

الوحدةالعربية حتمية تاريخية . لكن الحتميات التاريخية لا تتحقق بدون تدخل النشاط الفردي والجماعي لأن الناس هم الذين يصنعون تاريخهم .

وتلقائية الجماهير عجزت وستظل عاجزة عن تحقيق تطلعاتها العادلة في الوحدةطالما لم تتحول الى ارادةفاعلة متبصرة ضمن اطار مخطط مدروس المراحل .

الأنظمة القائمة الآن بمختلف هوياتها لم تحقق الوحدة ولا في ادنى مستوياتها ، حتى في الانظمة التي يقال عنها أنها مهيأة للوحدة .

فما العمل اذن ؟

ان التنظيم الوحدوي الثوري على مستوى الوطن العربي الذي يتبنى الوحدة لم يتوفر بعد . لكن في الامكان ، بل من الضروري العمل الجدي على انشائه . لكن كيف ؟

في الأقطار العربية كلها تقريباً توجد تنظيمات سياسية او نوايات تنظيمية وحدوية . فلماذا لا يبادر تنظيم او اكثر بدعوتها لتداول الرأي واستعراض متطلبات الموقف الراهن في مؤتمر قومي تناقش فيه بروح نقدية كل جوانب القضية . ويضعون نتائج تحليلاتهم في ميثاق قومي يحدد بدقة مراحل واهداف الثورة العربية حسب اولوياتها . ويصبح الميثاق القومي بالتالي ملزماً لكل تنظيم ثوري تناضل على هداه الجماهير العربية في كل قطر . وبذلك يستطيع الشعب رغم تحديات واقع التجزئة ان يصب نضالاته القطرية في مجرى وحدوي قومي

وسيكون مجديا حقاً لو ان دولة عربية تقدمية تحتضن هذا التنظيم والدعوة اليه .

عقبات على طريق الوحدة :

لا بد من الاقدام على القيام بمسح كامل وصريح لكل عوامل القوة والضعف في عملية النضال من اجل تحقيق الوحدة . والتعامي عن رؤية المتاعب الموضوعية والذاتية القائمة على طريق الوحدة ليس الا محاولة سطحية ولا تساعد الجماهير العربية على تنمية نضالها الوحدوي وتعميق وعيها بامكاناتها لوضع رغبتها المشروعة موضع التطبيق .

ان الوحدة معلقة اساساً بنضال طبقي طويل . والحكام من تلقاء أنفسهم لم يحققوها ، وليسوا بقادرين . وفي حكم المستحيل تحقيق الوحـــدة بمفاوضات الكواليس والجلسات السرية بدون تدخل حاسم او ضغط عارم من الجماهير المنظمة . يجب ان نفهم ان التجزئة ليست قائمة في عالم الرغبات الذاتية لهذا الحاكم او ذاك . ان التجزئة تستمد اسباب بقائها من مصالح فعلية لها جذورها المكينة في ارض الواقع ولها تطلعاتها الطبقية او العشائرية .

ترى ما هي التناقضات الموضوعية التي تقف ضد ارادة الجماهير في الوحدة والتي تعكس العطب الأساسي في الواقع العربي ؟ انها باختصار :

١ ـ الاستعمار : خالق التجزئة ومكرسها واول من له مصلحة فيها .

٢ ـ الطبقات العربية الحاكمة : العشائرية ، البوناپارتية ، البيروقراطية البورجوازية .

والنتيجة العملية التي علينا استخلاصها هي ان الحكومات العربية القائمة والمعزولة عن الجماهير والفاقدة بالتالي لامكاناتها الوحيدة للصمود امام الهجوم

الاستعماري اضعف من أن تبني الوحدة بل اضعف حتى من مجرد التفكير الجدي في بنائها . وليس امام الوحدويين الجديين الا تنظيم الجماهير لنسف هاتين العقبتين وليس ابداً مناشدة الحكام للتوقيع على الوحدة .

هذان هما التناقضان الاساسيان لبناء دولة الوحدة ، اما التفاوت البنياني الاقتصادي بين الاقطار العربية فلا يشكل عقبة جدية في سبيل الوحدة . بل ان هذه التناقضات الاقتصادية لا سبيل لتذويبها الا في اطار دولة الوحدة .

يبقى اعتراض (موضوعي) آخر لا يزال قائماً : كيف يمكن تحقيق الوحدة بين الاقطار العربية الاشتراكية والاقطار العربية غير الاشتراكية .

يمكن القول إنه لاوجود للاشتراكية الحقيقية في أي قطر من العالم الثالث . كل ماهنالك إصلاحات اجتماعية في اطار رأسمالية الدولة . وفي واقع العرب لاسبيل لبناء الاشتراكية في أقاليم منفصلة وقوى متناثرة . إن الفوارق القائمة بين الاقطار العربية هي أساساً فوارق في نوعية القيادات ، ومتى حققنا التماثل القيادي في اتجاه الأفضل فان العوائق الاساسية في وجه الوحدة والاشتراكية ترتفع واحدا بعد واحد .

والعطب الاساسي في حركة الوحدة العربية هو استمرار غياب التنظيم الشعبي للقوى الاجتماعية والفردية التي لها مصلحة في قيام دولة الوحدة على انقاض دويلات الانفصال .

والقضية الجوهرية التي يجب استقطاب الاهتمام اليها اولوية الوحدة على كل اهداف الثورة العربية بما فيها الاشتراكية .

كيف تبني ليبيا مثلا — وهي هنا رمز لكل اقطار الوطن العربي — الاشتراكية ،وهي واقعة تحت رحمة الشركات البترولية ! وهل تستطيع ليبيا — وكل « ليبيات »الوطن العربي - ان تحرر نفسها بنفسها من الاستعمار البترولي ؟

وهل تستطيع مستعمرة ان تبني الاشتراكية ؟ ان بناء الاشتراكية يمر عبر التحرر من الاستعمار الجديد . والتحرر من هذا الاستعمار لاسبيل اليه خارج إطار الوحدة العربية . والوحدة العربية – أكثر بكثير من الاشتراكية المطبقة في خمسة اقطار – هي الهدف الذي يصوب اليه الاستعمار وأعداء العربية كل مافي جعبتهم من سهام .

هل وحدة العمل العربي ممكنة ؟

طالما ان الوحدة الشاملة ، وحتى الاتحاد الفدرالي الجزئي ، بين الأنظمة العربية المفترض فيها انها مؤهلة له ، لم تتضح شروطها بعد ، فهل معنى هذا ان كل امكانات العمل العربي الرسمي باتت مفقودة ؟

واذا كانت الأقطار الأربعة : مصر ، سوريا ، العراق ، الجزائر لاتستطيع ، او لاتريد اتحاداً فدرالياً . أليست قادرة على تحقيق وحدة عمل حول نقاط محددة ؟

وهل صحيح ان التضامن العربي في ابسط مستوياته لم يعد ممكناً ؟

الجواب بالنفي . لأن التضامن العربي في حدود معينة ضرورة مرحلية للجميع ليس فقط لمحاولة الرد بفاعلية على اخطار الاحتلال الاسرائيلي ، بل ايضاً لحمل الشركات البترولية على بعض التنازلات الجزئية لتخفيف حدة النهب المتمثل في تحويل الدخل القومي العربي من الاقطار المالكة او المنتجة اسميا للبترول لصناديق الاحتكارات الاجنبية . والحد الأدنى لعمل مشترك من هذا النوع يتلخص في النقط التالية :

١ – الضغط المشترك على الاحتكارات لتوظف جزءاً على الأقل من ارباحها في الأقطار المعنية بدلاً من تصديرها كلها الى الخارج .

٢ – اجبارها على زيادة ارقام توظيفات التنقيب عن البترول في الاقطار العربية ، اذ لاتزيد هذه النسبة اليوم عن ٨،٤ ٪ من مجموع الارباح المصدرة .

٣ – مطالبتها بتنمية صناعة التكرير في الأقطار المعنية نفسها .

٢ – ارغامها على تطوير الصناعات البترو كياوية في الأقطار المنتجة للنفط ، اذا كانت شروط تصفية جذرية للاستعمار الجديد لم تتوفر بعد فلا أقل من التضامن العربي الضروري للحد من فداحة المصاب .

والاطار المعروف لهذا التضامن هو مؤتمرات القمة . ومؤتمرات القمة رجعية اذا كانت بديلاً عن الوحدة او العمل الثوري العربي . ولكنها على عكس ذلك اذا انعقدت تحت تهديد الجماهير لتحقيق الحد الأدنى من التضامن العربي الذي يتلخص في : تسليح الدول العربية المحتلة ، تقديم مساعدات مالية للعمل الفدائي الفلسطيني ، تسديد العجز الحاصل في موازنات الاردن وسوريا . و ج . ع . م .

من المسؤول عن تخلف العالم الثالث ؟ [1]

ترجمة وتلخيص : هشام الديجاني

استطاع الاستعمار بعد أن احتل القارات الكبرى الثلاث بالحديد والنار أن يحول هذه القارات الى مصدر للمواد الخام ، وتحطيم القوى الانتاجية لها .

ونجم عن هذا النهب الجشع ثغرة هائلة بين مستوى الانتاج في الدول الرأسمالية الصناعية ، ومستوى الانتاج في دول العالم الثالث النامية . ويتضح هذا من المؤشر العام، وهو نسبة الدخل القومي السنوي للفرد الواحد في الدول النامية التي تعادل تقريباً ١/١٥ من نسبة هذا الدخل في الدول الرأسمالية . وثمة ازمة طعام حقيقية آخذة في النمو في العالم الثالث نتيجة لافناء القوى الانتاجية في الزراعة ، ونتيجة للتخلف التقني الفظيع .

ويحتوي العالم الثالث على ثروات طبيعية هائلة . فالقارة الافريقية مثلاً تصدر ٩٠ ٪ من معدن الماس الى الدول الرأسمالية ، و ٨١ ٪ من الكوبالت ، و ٦٢ ٪ من البلاتين ، و ٧٠ ٪ من الذهب ، وحوالي ٥٠ ٪ من المغنيسيوم

---

(١) مجلة القضايا الدولية - عدد ايلول ١٩٦٨
Foreign Affairs - Moscow - September 1968

١٠ *

والكروم ، و ٣٦ ٪ من المغنيس . وتنتج افريقيا كذلك ثلث انتاج العالم من حجر الانتيمون والفوسفوريت . كما تلعب افريقيا دوراً هاماً في إنتاج المواد الغذائية والخضراوات . وهي تقدم ثلثي ما ينتج في الدول الرأسمالية من زيوت حبوب الكاكاو والسيزال والنخيل . كما تزيد طاقتها ومصادرها المائية عن أية قارة أخرى .

لا جدال مطلقاً في صحة الرأي الذي طرح في مؤتمر وزراء ٧٧ دولة نامية الذي عقد في الجزائر في تشرين الاول من عام ١٩٦٧ ، والقائل إن التخلف الاقتصادي للدول النامية مرده بالدرجة الاولى الى النهب المستمر لثرواتهم من قبل الاستعماريين .

وإن الثغرة الهائلة بين المستوى الاقتصادي لدول افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من جهة ، والدول الرأسمالية المتقدمة من جهة أخرى ، تزداد اتساعاً باستمرار . إن نسبة مساهمة الدول الأفرو – آسيوية والامريكية اللاتينية في الانتاج الصناعي للعالم الرأسمالي قد زادت من ٤ و١٠٪ في عام ١٩٥٨ الى ٨ و١١٪ عام ١٩٦٦ ، بينما ينخفض معدل النمو . فبينما تزداد نسبة الدخل الفردي في الدول الرأسمالية المتقدمة سنوياً بمقدار ٦٠ دولاراً ، نجدها تزداد في الدول النامية بمقدار يقل عن دولارين سنوياً .

تجارة القواصنة ومساعدة القواصنة:

من المتعارف عليه بشكل عام أن الوسيلة الرئيسية للنمو الاقتصادي وتقدم مستويات المعيشة في الدول النامية ، هي أن تستغل الدول النامية نفسها مصادرها وثرواتها . ولكنها تعتمد اليوم على مادتين او ثلاث مواد خام او زراعية

تنتجها للتصدير .

ففي عام ١٩٦٤ مثلاً بلغ مجموع صادرات القصدير في بوليفيا ٧٣ ٪ من مجموع صادراتها ، وبلغ النفط ٩٣,٥ ٪ من مجموع صادرات فنزويلا ، والقهوة ٥٣,١ ٪ من مجموع صادرات البرازيل ، والمطاط والحديد ٨٦ ٪ من صادرات ليبيريا ، والفول السوداني ومنتوجاته ٩٠٪ من مجموع صادرات غامبيا (١٩٦٦) ، والقهوة ٧١,٩ ٪ من مجموع صادرات كولومبيا ، والرز ٦٧,٣ ٪ من مجموع صادرات بورما .

والدول المستعمرة هي التي شجعت هذا الاتجاه الاقتصادي الخاطىء لدى الدول المستعمَرة ، لأن ذلك يضمن لها ارباحاً طائلة وسوقاً دائمة . ومن الناحية النظرية ، المفروض أن تمول عائدات صادرات هذه المواد الخام ، بعد التحرر ، تطور اقتصاد هذه الدول النامية . وهذا كان يمكن أن يحدث لو لم يكن المشترون الرئيسيون لهذه المواد الخام الاحتكارات الامبريالية العالمية التي تتحكم في الاسعار .

ففي عام ١٩٦٣ مثلاً كان ثمن الطن الواحد من الكاكاو في غانا ١٩٦ جنيهاً استرلينياً ، وفي عام ١٩٦٥ هبط السعر الى ١٣٠ جنيهاً . أما سعر السيزال (Sisal) التانزاني فقد هبط من ١٤٣,٧ جنيهاً للطن الواحد عام ١٩٦٣ الى ٨١,٥ جنيهاً استرلينياً عام ١٩٦٦ . أما اسعار المطاط الطبيعي الذي يلعب دوراً حيوياً كبيراً في النمو الاقتصادي لبعض البلدان ، فقد راحت تتدنى باستمرار . وللمقارنة نذكر أن سعر الطن من المطاط الطبيعي عام ١٩٦٠ كان ٧٨٦ دولاراً ، بينما اصبح هذا السعر عام ١٩٦٧ فقط ٣٩١ دولاراً . ومن الجدير بالذكر أن دول مشروع كولومبو الثاني (اندونيسيا ، ماليزيا ، سيلان ، بورما ، كمبوديا ، لاووس ، تايلاند ، فيتنام الجنوبية) تساهم في انتاج ٨٥ ٪ من الانتاج العالمي

للمطاط الطبيعي . وقد سبب انخفاض سعر المطاط بمقدار ٢٥٪ في عام ١٩٦٧ خسارة لهذه الدول مقدارها ٢٣٨ مليون دولار في السنة .

وقد ذكر رئيس الوفد الماليزي الى الاجتماع الثامن عشر لدول مشروع كولومبو الدكتور ليم سوي أون ، وذلك في مقر الاجتماع في رانغون عام ١٩٦٧ ، بأن الدول النامية تزداد فقراً . وقال : « وبالنسبة لماليزيا ، فانها سوف تخسر ١١٢ مليون دولار أمريكي ، وهو مايزيد مرات عن مجموع المساعدات التي ستتلقاها دول مشروع كولومبو . وموقف التناقض الناجم الآن هو أن الدول النامية ، منذ نالت استقلالها السياسي ، وسّعت بشكل كبير انتاجها من المواد الخام ومن المواد نصف المصنعة للتصدير ، ولكنها على هذا تتلقى ثمناً متناقصاً لها . ووفقاً لاحصاءات الامم المتحدة فان القوة الشرائية لصادرات الدول النامية تنخفض سنوياً بمعدل ٢٫٥٠٠ مليون دولار . وهذا يعني بالوقت الحاضر ان خسائر التجارة مع الدول الامبريالية تعادل نصف الاعتمادات التي تتلقاها الدول النامية كمساعدات حكومية . وقد ذكر رئيس دولة السنغال ليوبولد سنغور مؤخراً ، أنه في السنوات التسع الأخيرة تضاعف حجم الصادرات السنغالية ، بينما لم تزدد قيمتها الا بمقدار ٣٧٪ فقط . وذكر وزير خارجية البرازيل جوزيه بينتو : « نتيجة لانخفاض اسعار بضائعنا التصديرية خسرنا منذ عام ١٩٥٠ مايعادل كل ماتلقيناه من مساعدات خارجية في تلك الفترة » .

وإن تسوية القروض الخارجية قد أصبحت اليوم المشكلة التي تحظى بالاهتمام الأول لعديد من الدول النامية . فالمبالغ المطلوبة لسداد القروض المأخوذة من الدول الامبريالية تدور كل عام . والعالم الثالث اليوم مضطر الى دفع قسم متزايد

باستمرار من انتاجه القومي لسداد ديون الدائنين الأجانب ، وليس لأغراض التنمية .

وقد ارتفعت مقادير القروض الخارجية للدول النامية من ١٠ آلاف مليون دولار في عام ١٩٥٥ ، الى ٤٠ ألف مليون دولار عام ١٩٦٦. وفي الخمسينات كان معدل السداد السنوي ٥٠٠ مليون دولار ، اما اليوم فقد ارتفع الى ٤ آلاف مليون دولار سنوياً . وما لم تتخذ اجراءات فعالة ، فان القروض ستستمر في الارتفاع .

وقد راح الاستعماريون الجدد ، من أجل تقوية قبضتهم الاقتصادية على الدول النامية ، يضعون شروطاً أكثر شدة وتقييداً من أجل اعطاء القروض . ويتراوح معدل الفائدة الآن بين ٥و٦٪ و ٨٪ ، وهذا الوضع لاينطبق على المصارف الخاصة فقط ، بل ينطبق كذلك على البنك الدولي للاعمار والتنمية .

كل هذا يرينا ان من أهم المشكلات بالنسبة لمستقبل التنمية الاقتصادية في دول العالم الثالث ، هي اتخاذ اجراءات دولية لحماية نفسها من سرقة الدول الامبريالية لها .

ارباح الاحتكارات الأجنبية من استثماراتها في دول العالم الثالث :

ان معدل ربح الاحتكارات الامريكية من استثماراتها الداخلية يتراوح بين ٨٪ و ١٢٪ سنوياً ، بينما تتراوح ارباحها من استثماراتها في الدول النامية بين ٢٢٪ و ٣٠٪ ، بل واكثر من ذلك سنوياً . وهذه الارقام مثبتة في تقرير لجنة ادهول التابعة للأمم المتحدة . وبهذه الصورة تستعيد الشركات الأجنبية رأسمالها المستثمر في أربع او خمس سنوات . وانتاج معظم المواد الخام والبضائع الصناعية في الدول النامية يجري تحت سيطرة الاحتكارات الاجنبية . وان من أهم المهام

التي تواجــه الدول النامية اليوم ، اتخاذ اجراءات حاسمة لحرمان الاحتكارات الأجنبيــة من الأرباح الفاحشة التي تجنيها من استغلال المصادر الطبيعية لهذه الدول .

ولقد انطلقت عملية الحد من الأرباح الباهظة للاحتكارات من منطقــة الشرق الأوسط حيث يتركز ٦٠٪ من مصادر النفط العالمية . وتسيطر على ثروة الشرق الأوسط النفطية ثماني شركات نفطية عملاقة : خمس منها أمريكية (٦٠٪ من الانتاج) وثلاث بريطانية (٣٠ ٪) . وتكاليف انتاج النفط في هذه المنطقة أرخص من أية بقعة في العالم . ويرجع ذلك الى تدني الأجور . ويتراوح أجر عامل النفط في هذه المنطقة بين ١٥ ـ ٢٠٪ من أجر عامل النفط في الولايات المتحدة. ونتيجة لذلك تحقق الاحتكارات الامريكية ربحاً سنوياً يصل الى ١٫٢٠٠ مليون دولار من النفط العربي ، بينما تحقق الاحتكارات البريطانية ربحاً سنوياً يصل الى ٦٠٠ مليون دولار .

ويؤكد عبد الله الطريقي ، الخبير المعروف بشؤون النفط ، هــذه المعلومات بالحسابات التالية : « ان النفط الخام العربي يكلف الشركات الامريكية خمسة سنتات فقط في الموانيء العربية . أما بالنسبة للأرباح فهي تصل الى ٨٠ سنتاً في البرميل الواحد . وعندما ينتقل النفط الى اوروبا ويصفى هناك يصبح سعر البرميل بالنسبة للمستهلك ١١ دولاراً . ان الارباح الصافية من استخراج النفط العربي قد بلغت في عام ١٩٦٦ وحده ٢٫٥٠٠ مليون دولار لجعبة الشركات الامريكية والاوربيـة .

واستهلاك النفط في الدول الاوروبية الغربية يزداد باستمرار، مما يجعلها أكثر اعتماداً على الواردات وخاصة من دول الشرق الأوسط . وبينما استوردت هذه الدول

عام ١٩٦٠ (٣٠٠) مليون طن من هذه المنطقة، فإن هذه الواردات ستبلغ عام ١٩٨٠ وفقاً لتقديرات خبراء السوق المشتركة ما يتراوح بين ١٠٠٠ – ١٥٠٠ مليون طن، أي ما يزيد على ما استوردته أوروبا بمقدار ٣–٥ مرات، وستبقى الدول العربية بدون شك المصدر الرئيسي للنفط.

وقد راحت بعض الاحتكارات الرأسمالية التي تحاول أن تزاحم الاحتكارات الأمريكية والبريطانية التي تعمل في المنطقة على أساس مبدأ الامتيازات المجحف، الاتفاق مع بعض الدول العربية المنتجة للنفط على أسس جديدة تحسن من وضع هذه الدول النامية وفي الوقت نفسه تضمن ارباحاً طبيعية لهذه الاحتكارات. وحكومتا ايران والعراق هما أول حكومتين تعقدان اتفاقات من هذا النوع.

ففي آب عام ١٩٥٧ عقدت شركة النفط الوطنية الايرانية اتفاقاً مع شركة النفط الايطالية اغيب AGIP، حيث تكونت شركة مشتركة باسم سيريب SIRIP لاستخراج وتصنيع النفط وتصدير منتوجاته. وتحصل ايران على ٧٥٪ من ارباح هذه الشركة. وفي عام ١٩٥٨ عقدت اتفاقية مع شركة أجنبية أخرى بنفس الشروط.

وفي بداية عام ١٩٦٥ قررت الحكومة الايرانية عقد اتفاقات جديدة مع الشركات الأجنبية للقيام بعمل مشترك لاستخراج النفط من الخليج الفارسي. وفي ٢٧ آب ١٩٦٦ وقعت شركة النفط الوطنية الايرانية وشركة النفط الحكومية الفرنسية (ايراب) ERAP اتفاقية للاستكشاف والاستخراج بين لنفا وبندر عباس في منطقة الخليج الفارسي وفي صحراء وسط ايران. وقد قال رئيس شركة النفط الوطنية الايرانية بعد توقيع هذه الاتفاقية: «ان هذه الاتفاقية الفريدة من نوعها بين دولة نامية ودولة متقدمة كانت ثورة في توزيع ارباح النفط. فلأول

مرة في تاريخ العالم تحصل الدولة المـــالكة للمصادر النفطية على ٨٩ ٪ من كافة الارباح ، وتحصل على الدول المنتجة ١١ ٪ » .

لقد نفت هذه الاتفاقية مركز الاحتكارات الدوليـــة المشتركة (الكونسورتيوم) ، ووجهت ضربة لقاعدة المناصفة في الارباح ، كما أشعلت نار المنافسة بين الاحتكارات الأجنبية .

ومثال ايران كان له تأثير كبير على نضال دول الشرق الأوسط الأخرى المنتجة للنفط ضد شركات النفط الاحتكارية . ففي ٤ شباط ١٩٦٨ وقعت شركة النفط العراقية الحكومية اتفـــاقية مع شركة ايراب الفرنسية على نفس الأسس ٨٩ : ١١

مستقبل العالم الثالث بين يديه :

إن المهمة الأولى لكل دولة نامية ولكل العالم الثـالث ، أكد معظم رؤسائه ، هي وضع برنامج محدد من أجل استئصال نهائي وكامل لكافة أشكال الاستعمار والاستعمار الجديد ، وتحديد اجراءات وتواريخ لتنفيذ هذا البرنامج . واذا كنا سنلجأ الى البيانات الأخيرة في الأمم المتحدة ، وفي مؤتمر الدول النامية السبع والسبعين في الجزائر ، أو مؤتمر الأمم المتحدة الثاني في دلهي ، فان ثمة ثلاث نقاط رئيسية قد وضعت في المكان الأول : وقف نهب الشركات الاحتكارية لدول العالم الثالث عن طريق التبادل غير المتكافىء ، حرمان الاحتكارات ذات الارباح الفاحشة من استغـــلال الثروة الطبيعية للدول النامية ، مطالبة الدول الامبريالية بوقف المطالبة بالفوائد على القروض .

وتحقيق هذه المطالب سوف يخلق معايير مقبولة بشكل عام في التجارة

وفي العلاقات الاقتصادية والمالية بين الدول المستقلة في آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية من جهة ، والدول الرأسمالية من جهة أخرى .

ومن الضروري أن نراعي تلك الحقيقة التي لاتقبل المناقشة ، وهي أن الدول الرأسمالية وحدها هي المسؤولة عن التخلف الحالي للدول النامية ، والمستوى المعاشي المتدني لشعوبها . لهذا السبب يجب الا تقيم الدول الرأسمالية فقط علاقات اقتصادية متكافئة مع مستعمراتها السابقة ، ولكن عليها أن تقدم لها مساعدات مالية واقتصادية تعوض ، جزئياً ، عن الثروات الضخمة التي امتصتها من هذه البلدان خلال الحكم الاستعماري والاستعماري الجديد .

وثيقـــة

قرار المؤتمر العالمي لحقوق الانسان في آذار (مارس) ١٩٦٨ :

ان المؤتمر العالمي لحقوق الانسان ،

بالاستناد إلى الاعلان العالمي لحقوق الانسان ،

وبعد أن استمع الى البيانات التي ألقيت في المؤتمر بشأن احترام وتطبيق حقوق الانسان في المناطق المحتلة ،

وبعد أخذ العلم بتقرير المفوض العام لوكالة الامم المتحدة لاغاثة اللاجئين الفلسطينيين في الشرق الادنى (A. / Conf 32 / 22) ،

ومستذكراً أحكام اتفاقيات جنيف بتاريخ ١٢ آب ١٩٤٩ بشأن حماية السكان المدنيين في وقت الحرب .

ومذكرا بقرار مجلس الأمن رقم ٢٣٧ (١٩٦٧) وبقرار الجمعية العامة رقم (٢٢٥٢ - Ee - 5) ، اللذين جاء فيهما أن المجلس والجمعية يعتبران ان الحقوق الاساسية التي لايجوز التنازل عنها يجب احترامها حتى في أثناء مراحل القتال ، كما طالبا حكومة اسرائيل بتيسير عودة السكان الذين فروا من المناطق التي كانت مسرحا للعمليات الحربية ،

ومذكرا أيضاً بالمواد ٢ و ١٨ و ٣٠ من الاعلان العالمي لحقوق الانسان ،

والقرارين ٢٢٥٣ (Es - 5) و ٢٢٥٤ (Es - 5) اللذين اتخذتهما على التوالي الجمعية العامة بتاريخ ٤ و ١٤ تموز ١٩٦٧ وطالبت فيهما اسرائيل بالغاء جميع الاجراءات التي اتخذتها سابقاً والامتناع فوراً عن أي عمل من شأنه ان يغير الوضع القائم في مدينة القدس وأعربا عن أسفهما من ان اسرائيل لم تنفذ قرارها الاول ،

ومستذكراً المبدأ الذي احتواه الاعلان العالمي لحقوق الإنسان والذي ينص على أن لكل انسان الحق في العودة الى وطنه ؛

ومذكراً ايضاً بالقرار رقم ٦ الدورة (٢٤) الذي اتخذته لجنة حقوق الانسان والذي أكدت فيه أن لجميع السكان الذين غادروا ديارهم منذ قيام حالة الحرب في الشرق الاوسط الحق في العودة وان على الحكومة المعنية أن تتخذ الاجراءات اللازمة لتسهيل عودتهم الى وطنهم بدون تأخير ،

وكذلك بالبرقية التي اوسلتها لجنة حقوق الانسان بتاريخ ٩ آذار ١٩٦٨ الى حكومة اسرائيل بالكف فوراً عن تخريب بيوت السكان المدنيين العرب في المناطق التي تحتلها ،

يقرر المؤتمر مايلي :

١ – الاعراب عن بالغ قلقه لانتهاك حقوق الانسان في المناطق العربية المحتلة نتيجة لحرب حزيران ١٩٦٧ .

٢ – يلفت نظر حكومة اسرائيل الى النتائج الخطيرة المترتبة على الاستهانة بحقوق الانسان وبالحريات الاساسية في المناطق المحتلة .

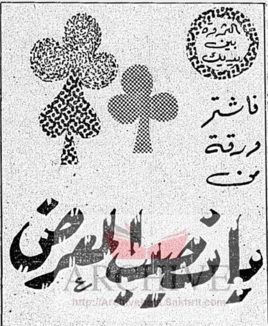
٣ – يطالب حكومة اسرائيل ان تكف فوراً عن القيام بأعمال تخريب بيوت السكان المدنيين العرب في المناطق المحتلة من قبل اسرائيل وان تحترم

وتطبق الاعلان العالمي لحقوق الانسان واتفاقيات جنيف المؤرخة في ١٢ آب ١٩٤٩ في المناطق المحتلة .

٤ – يؤكد الحقوق التي لا يمكن التنازل عنها للسكان الذين غادروا منازلهم نتيجة الحرب في الشرق الأوسط بالعودة اليها وان يمارسوا حياتهم المعتادة وأن يسترجعوا أملاكهم ومنازلهم وان ينضموا الى ذويهم وفق الاحكام التي نص عليها الاعلان العالمي لحقوق الانسان .

٥ – يدعو المؤتمر الجمعية العامة لتأليف لجنة خاصة للتحقيق في أعمال انتهاك حقوق الانسان في المناطق المحتلة من قبل اسرائيل وان تقدم تقريراً بذلك .

٦ – يرجو المؤتمر لجنة حقوق الانسان ان تبقي هذا الموضوع باستمرار تحت نظرها .





يجري سحب الاصدار العادي العاشر بتاريخ ٣ كانون الاول ١٩٦٨

انتشار المعرفة

في البلاد العربية

يضمن وصول الاعلان
الى ألوف المواطنين العرب

بـ ٣ ل.س سطرا وسنتمتر عمودي
٧٥ « « ربع صفحة
١٥٠ « « نصف صفحة
٢٥٠ « « صفحة كاملة
٢٤٠ « « الغلاف من الداخل
٣٠٠ « « الغلاف من الداخل ملون
٣٢٠ « « الغلاف الخارجي
٤٠٠ « « الغلاف الخارجي ملون